АННА АХМАТОВА:



PRO ET CONTRA

Серия
«РУССКИЙ ПУТЬ»

АННА АХМАТОВА: PRO ET CONTRA

Антология
Том 1

Издательство
Русского Христианского гуманитарного института
Санкт-Петербург
2001

АННА АХМАТОВА

(Личность. Реальность. Миф)

Вопрос трагического самопознания личности в эпоху кризиса гуманизма и «Европейской ночи», — изначально кардинальный в поэзии Анны Ахматовой, ее драматургии, автобиографической прозе, размышлениях о природе таланта и *тайне* творчества.

Ахматова, как сегодня уже очевидно, одна из центральных фигур русского культурного ренессанса, недолгого, но яркого цветения искусств, гуманитарных наук, религиозно-философских течений, развитие которых было прервано историческим катаклизмом в 1917 году.

Первые книги «Вечер» (1912) и «Четки» (1914) принесли ей всероссийскую известность. Стихи, складываясь в биографию лирической героини, отстаивали достоинство, глубину любовного чувства, свободу волеизъявления творческой личности, открытость и полноту доверия читателю, вписываясь в контексты споров эпохи о назначении человека, смысле и свободе творчества.

«Итак, сударыни и судари, к нам идет новый, молодой, но имеющий все данные стать настоящим, поэт. А зовут его Анна Ахматова», — писал в предисловии к книге «Вечер» Михаил Кузмин, к мнению которого прислушивались.

Анна Ахматова (Гóренко Анна Андреевна, 1889—1966) родилась близ Одессы, в семье потомственного дворянина, инженера-механика южно-русского пароходства, Горенко Андрея Антоновича и Инны Эразмовны Стоговой, связанной по одной из ветвей с родом симбирских дворян Ахматовых, согласно преданию, восходившим к последнему ордынскому хану Ахмату. Отсюда литературное имя Анна Ахматова, под которым А. А. Горенко вошла в русскую и мировую культуру. Ее детство и юность прошли в Царском Селе, где она училась в Мариинской гимна-

зии, последний класс — в киевской Фундуклеевской, затем на Высших женских курсах в Киеве и Петербурге. Весной 1910 года состоялось венчание с Н. Гумилевым — молодым поэтом, сотрудником журнала «Аполлон», который ввел ее в литературно-художественную среду Петербурга. Она была принята на Башне Вяч. Иванова, одном из центров литературно-художественной жизни и философской мысли, где на собраниях в течение нескольких лет председательствовал Н. Бердяев, входила в Общество ревнителей художественного слова, Первый Цех поэтов и провозглашенный в 1912 году Акмеизм.

Об Ахматовой на пороге славы писала А. В. Тыркова-Вильямс: «Пленительная сила струилась от нее, как и от ее стихов. Тонкая, высокая, стройная, с гордым поворотом маленькой головки, закутанная в цветистую шаль, Ахматова походила на гитану. Нос с горбинкой, темные волосы, на лбу подстриженные короткой челкой, на затылке подхвачены высоким испанским гребнем. Небольшой, тонкий, не часто улыбавшийся рот. Темные суровые глаза. Ее нельзя было не заметить, мимо нее нельзя было пройти, не залюбовавшись ею. На литературных вечерах молодежь бесновалась, когда Ахматова появлялась на эстраде» *.

Ее называли русской Сафо, однако она не принимала в определении своего дарования слова поэтесса, как и Цветаева, выбирая слово Поэт. Ахматова рано обрела значимость в литературно-художественном мире предреволюционной России. Ее рисуют, ей посвящают стихи, критики размышляют о природе ее таланта, отмечают эпиграммичность письма. Она становится не только объектом поклонения, но и мишенью пародий, в чем немалую роль сыграл знаменитый альтмановский портрет 1914 года, утрировавший худобу и горбоносость модели, ее ставшую мифом челку, воспетую Блоком и Мандельштамом «испанскую» или «ложноклассическую шаль».

Является ли парадоксом, что именно Ахматова выросла в национального поэта, произошло ли это в силу трагической судьбы России, которую она сознательно разделила, не захотев уехать после Октябрьского переворота. В значительной мере — да, однако здесь скорее не первопричина, но следствие развития и укрепления природных свойств, заложенных в характере. Трагические события содействовали возможностям формирующейся личности и на генетическом уровне. Бесстрашие унаследовано

* *Тыркова-Вильямс А.* Тени минувшего // Возрождение. Париж, 1955. № 41. С. 87—88.

ею по отцовской линии от предков, греков-мореходов, а ее православие, духовная стойкость, христианское смирение не только результат традиционного семейного воспитания. По материнской линии она была внучатой племянницей Николая Александровича Мотовилова * — мирского послушника Серафима Саровского и любимого собеседника Преподобного. Восприняв через поколения духовный опыт, идею жертвы и искупления **.

Лето семья Горенко проводила на берегу Черного моря, в древнем Херсонесе, откуда пришло крещение на Русь. В окрестностях Херсонеса дети собирали старые пули и осколки снарядов времен Крымской войны, героем которой был дед — Андрей Антонович Горенко, похороненный на Севастопольском военном кладбище.

Идеи державности и православия проявились в первой поэме Ахматовой «У самого моря» (1915), сформулированные ее героиней, девочкой-подростком, высматривающей с берега яхту с царевичем-женихом:

Когда я стану царицей,
Выстрою шесть броненосцев
И шесть канонерских лодок,
Чтобы бухты мои охраняли
До самого Фиолента.

Ее представление о царствовании, после того, как она выйдет замуж за «Царевича» и станет владычицей морской, строятся на силе державы и справедливости правителей:

Боже, мы мудро царствовать будем
Строить над морем большие церкви
И маяки высокие строить.
Будем беречь мы воду и землю,
Мы никого обижать не будем.

---

* *Смирнова И.* Родословная Мотовиловых // Симбирские Епархиальные новости. Выпуск третий. 1994 год. Июнь-ноябрь. С. 13—21; *Стогов Э.* Записки // Русская старина. 1878. Т. 7; Николай Александрович Мотовилов и Дивеевская обитель. Изд. Свято-Троице-Дивеевского женского монастыря. 1999.

** Сама же Инна Эразмовна Стогова в молодости была близка и «Народной Воле» и в восприемники дочери Анны взяла одного из «железных людей» организации Стефана Григорьевича Романенко (1858—1901), кандидата естественных наук. Ахматова знала о своем крестном лишь, что он был сыном богатого бессарабского помещика и убийцей военного прокурора генерала Стрельникова Василия Степановича (1882).

Прочитав «Четки» и поэму «У самого моря» («Аполлон». 1915. № 3), Н. В. Недоброво, известный филолог, поэт, написал обстоятельную статью, опубликованную в редактируемом П. Б Струве журнале «Русская мысль», где назвал «перводвижной силой» лирики Ахматовой *«новое умение видеть и любить человека**, «гордиться человеком», «дар его героического освещения». Мысль критика обращена к познанию личности, характера лирической героини. Он замечает, что «самое спокойствие и признание болей и слабостей, самое, наконец, изобилие поэтически претворенных мук, — все свидетельствует не о плаксивости по случаю жизненных пустяков, но открывает лирическую душу скорее жесткую, чем слишком мягкую, скорее жестокую, чем слезливую, и уж явно господствующую, а не угнетенную» *.

Прозревая будущее поэта, обусловленное душевным складом, Недоброво писал: «Я не хочу сказать, что лиризмом исчерпываются творческие способности Ахматовой... Не лирические задачи будут разрешаться ею в пристойной тому форме: в поэме, в повести, в драме».

Многим позже, пережив славу и хулу, гонения и цензурные запреты, Ахматова, перечитав статью, назвала ее «пророческой»: «Он (НВН) пишет об авторе “Реквиема”, “Триптиха”, “Полночных стихов”, а у него в руках только “Четки” и “У самого моря”» (ЗК. С. 489).

С Недоброво Ахматову связывали близкие и доверительные отношения. «Целый год ты со мной неразлучен...», — писала она в одном из обращенных к нему стихотворений (1914) в канун первой мировой войны, поставившей перед обществом вопросы о национальном самосознании, роли и месте России в мире, о национальной идее. Недоброво великолепно знал русскую историю, и в выстраданную им историческую концепцию входило представление о венценосности России, ее провиденциальности: «В его понятии, Россия в данном периоде истории человеческой, была осиянна тем венцом, какой сиял попеременно над христианским Римом первых веков, над Византией в лучшую ее пору и который венчает народ, являющийся в данную пору лучшим храмом земной Церкви» **, — писала хорошо знавшая Недоброво Ю. Сазонова-Слонимская.

---

* *Недоброво В.* Анна Ахматова // Русская мысль. Пг., 1915. № 7. Отд. II. С. 58.

** *Сазонова-Слонимская Ю. Н.* В. Недоброво. Опыт портрета // Русская мысль. София; Прага, 1923. № VI—VIII. С. 293.

Недоброво тяжело переживал складывавшуюся в годы войны историческую ситуацию, таящую в себе, как он понимал, катастрофу. Круг настроений и мыслей, мучивших Недоброво, отчасти ставших причиной его ранней смерти, был своим и для Анны Ахматовой, его друга и собеседницы.

В мае 1915 года Ахматовой написано стихотворение «Молитва», иступленная жертвенность и самоотреченность заключенного в нем чувства определяют позицию поэта в философско-этических контекстах времени:

Дай мне горькие годы недуга,
Задыханья, бессонницу, жар,
Отыми и ребенка, и друга,
И таинственный песенный дар —
Так молюсь за твоей литургией
После стольких таинственных дней
Чтобы туча над темной Россией
Стала облаком в славе лучей.

Ахматова молит об «облаке в славе лучей» для России, отсылая к ее венценосности, как идее, по словам Бердяева, восходящей к Достоевскому *. А когда история поднесла России терновый венец, Ахматова приняла его вместе с ней **.

Чувство своей зависимости от русской земли и ответственности перед ней становятся определяющими в отношениях Ахматовой с действительностью, подводя ее к судьбоносному выбору после 1917 года, когда многие из близких ей людей уехали из России или были высланы. Стихотворение «Не с теми я, кто бросил землю...» и эпиграф к «Реквиему» «Я была тогда с моим народом, там где мой народ, к несчастью был» заявляли этическую программу, которая стала фактом литературно-общественной жизни. «Тем, кто бросил землю», пришлось объясняться или оправдываться, что и делалось, вольно или невольно вовлекая в диалог, который завершался уже после смерти Ахматовой.

22 июлем 1922 года датировано ее известное стихотворение, с которым полемизирует Роман Гуль:

Не с теми я, кто бросил землю
На растерзание врагам.
Их грубой лести я не внемлю,
Им песен я своих не дам.

---

* *Бердяев Н*. Судьба России. М., 1994. С. 8.

** Стихотворение «Предсказание» (1922) Ахматова называла также «Венцом».

Но вечно жалок мне изгнанник,
Как заключенный, как больной.
Темна твоя дорога, странник,
Полынью пахнет хлеб чужой.

А здесь, в глухом чаду пожара
Остаток юности губя,
Мы ни единого удара
Не отклонили от себя.

И знаем, что в оценке поздней
Оправдан будет каждый час...
Но в мире нет людей бесслезней,
Надменнее и проще нас.

Объясняясь с А. В. Пошехоновым, умеренным социалистом, редактором толстого дореволюционного журнала «Русское богатство», Роман Гуль полемизировал с Ахматовой в главе «Возвращенчество»: «Бежать — пусть от ужасов большевизма... Пошехонов считал — “противным чести” и, как подлинный народник, считал, что должен разделить судьбу своего народа. Короче, Пошехонов прозой писал то, что стихами писала Ахматова: “Но вечно жалок мне изгнанник / Как заключенный, как больной / Темна твоя дорога, странник / Полынью пахнет хлеб чужой”. Посему Ахматова и не эмигрировала, хотела “быть с моим народом, там, где мой народ, к несчастью был”. Скажу в скобках, я такого “физиологического народолюбия” с ущемлением моей личной свободы никогда не разделял и не разделяю. Если твой народ подпал под власть “разбойничьей шайки”, почему же и тебе под нее лезть? под эту “разбойничью шайку”? Я стал эмигрантом без моего волеизъявления. Выслала Украинская Директория под немецко-украинским конвоем. Но когда переехал границу всей этой всероссийской мерзости, называющейся “революцией”, я вздохнул с истинным чувством облегчения. Слава тебе, Боже! ...Я же уходил (может быть на всю жизнь!). И передо мной, естественно, как перед всяким “изгнанником” (по Ахматовой) вставал выбор между двумя ценностями: — родина или свобода? Не задумываясь, я взял свободу, ибо родина без свободы уже не родина, а свобода без родины, хоть и очень тяжела, м. б. даже страшна, но все-таки — моя свобода. Так что “надменные” строки Ахматовой о каком-то “изгнаннике” меня всегда необыкновенно отталкивали» *.

---

* *Гуль Р.* Я унес Россию. Апология эмиграции. Т. I. Россия в Германии. Нью-Йорк, 1984. С. 186—187.

Полемика между эмиграцией и Ахматовой завершилась после ее смерти. В конце 1980-х была опубликована беседа В. Франка с Г. Адамовичем, как бы подводящая итог спору, длившемуся десятилетия. Г. Адамович, вспоминая свой разговор с Ахматовой в Париже, дополнительно выдвинул ряд убедительных аргументов в защиту уехавших и оказавшихся в этой вынужденной эмиграции: «Я считаю, что остаться с моим народом, там где мой народ, к несчастью, был — это большая заслуга, позиция, которая достойна всяческого уважения. Но с чем я не могу согласиться, это с вызовом, который в ее интонации чувствуется. Ведь если бы все те, которые оказались вольно или невольно в эмиграции, если бы они остались в России, то оказалось бы, что пятьдесят лет Россия молчала или повторяла бы только то, что совпадает с партийной мудростью... Вся линия русской философии, русской мысли, идущая в общих чертах, — от линии, заложенной Владимиром Соловьевым, Булгаковым, Бердяевым, Франком... — никто из них не мог бы написать того, что написал, оставшись в России... Вся глубинная линия русской мысли, русской философии, окрашенная интересом к религии, не могла бы существовать в советской России. И это была бы большая потеря» *.

Еще ранее Н. Бердяев, отрицавший возможность свободы творчества в условиях тоталитарного государства, писал в ответ на Постановление ЦК ВКПб о журналах «Звезда» и «Ленинград» (1946): «Философская мысль не может развиваться в России, потому что допускается лишь официальная идеология диалектического материализма» **.

В эти годы, когда философия, история, социология корректировались официальной идеологией, литература, как то не раз бывало в России, пытается взять на себя функции исторического и философского осмысления действительности. Ахматова обращается к проблеме поэт и власть, исследуя ее на разных уровнях художественного мышления, используя исторические аллюзии, тайнопись, различные формы условно-метафорического видения, рассматривая проблему в историческом аспекте от времен Софокла («Смерть Софокла», «Александр у Фив», 1961), до живой современности в трагедии «Энума элиш. Пролог, или сон во сне» (1942—1966).

Литература в ее вершинных проявлениях: Ахматова, Пастернак, М. Булгаков, Платонов, Шолохов и современная им

---

* Русская мысль. Париж, 1980. 24 апреля.

** *Бердяев Н.* О творческой свободе и фабрикации душ // Русские новости. Париж, 1946. 4 октября.

критика оказались в оппозиции. Русская критика в те годы в основном выполняла служебную роль, вступив в конфронтацию с нравственностью и аксиологией. Исключение представляют статьи Б. Пастернака, А. Платонова, своевременно написанные, однако напечатанные после их смерти и смерти Ахматовой.

Ахматова и Платонов не были знакомы. Имя его не встречается ни в записных книжках Ахматовой, ни в трехтомных записках Л. К. Чуковской, ее историографа. Ахматова же с ее судьбой и поэзией занимала мысли и чувства Платонова, о чем свидетельствуют его пометы в записных книжках и статья на выход ахматовского сборника «Из шести книг». Статья была написана для журнала «Литературный критик», была отредактирована, подвергнута жесткой цензуре, однако и в таком виде не появилась в печати.

Н. В. Корниенко, обратившись к проблеме «Платонов-Ахматова», пишет о духовном родстве, связывающем пытавшихся противостоять «фабрикации душ», поставленной «на поток», назвав «нравственный мотив» определяющим в творческой истории статьи об Ахматовой: «В 1940 году Платонова и Ахматову объединяла общая человеческая судьба, единственные сыновья писателей были в лагерях. Первая попытка заступиться за Ахматову приходится на 1939 год. В архиве журнала “Литературное обозрение” нам удалось обнаружить рукописные страницы рецензии Платонова на пьесу М. Козакова “Чекисты”, а затем ознакомиться и с самим объектом рецензии Платонова, произведением, достаточно известным в 1939—1940 годах. Пьеса М. Козакова была посвящена разоблачению контрреволюционного заговора времен красного террора. Среди врагов революции, участвующих в заговоре, закодированы в пьесе поэты самых разных ориентации: крестьянской (Корнев—Клюев в это время уже погиб в лагере), символистской (Гиппиус — в эмиграции), акмеистской (Ахматова). Поэтесса, связанная с заговором, не названа, но она читает свои стихи... из ахматовского цикла “Вечер”: “Навсегда забиты окошки, / Что там, изморозь иль гроза...”. Пьеса М. Козакова шла в столичных театрах, пьеса-донос на единственную героиню-поэтессу, находящуюся на свободе. От декаденства — к врагам народа процесс второй половины 30-х годов — этот генезис классовой борьбы доминировал в общественном сознании» *. В рецензии на пьесу Козакова Платонов пытался дискредитировать ее как антихудожествен-

---

* *Корниенко Н.* История текста и биография А. П. Платонова (1926— 194) // Здесь и теперь. I. М., 1993. С. 261—262.

ную, тем самым препятствуя ее тиражированию. Однако эта его рецензия не была напечатана, как и годом спустя статья, прямо посвященная Ахматовой, где автор во весь голос поднимает вопрос «делают ли стихотворения Ахматовой “лучше и чище человека или нет”?».

* * *

Жизнь Ахматовой в послереволюционной России сложилась трагически, в силу ряда причин и обстоятельств. Не последняя роль в их цепи принадлежит литературной критике, сыгравшей в ее жизни большую роль, чем обычно отводится этому жанру в системе литературы, определив параметры не только творческой, но и сугубо обыденной жизни.

Об Ахматовой писали многие из ее современников как в России, так и позже в русском рассеянии. В 1910-е годы она оказалась в центре эстетической критики, в 1920-е была объявлена салонной поэтессой, которой «нечего сказать», и женщиной, «не догадавшейся, когда ей следовало умереть». В течение тридцатых годов имя ее по сути было предано забвению, вплоть до осени 1939 года, когда на приеме в честь награждения писателей орденами Сталин спросил об Ахматовой, стихи которой любила его дочь Светлана. После пятнадцатилетнего перерыва был срочно издан сборник «Из шести книг», который Ахматова со свойственным ей юмором назвала «папин подарок дочке», вызвавший огромный читательский интерес и сдержанные критические отзывы.

В годы Великой Отечественной войны, после того, как на страницах главной газеты страны «Правды» было напечатано стихотворение Ахматовой «Мужество», положение ее в литературе легализуется. В 1944 году она возвращается в Ленинград из ташкентской эвакуации признанным поэтом, с триумфом проходят вечера поэзии с ее участием в Москве и Ленинграде, готовятся к изданию две больших книги стихов, ни одна из которых, однако, не вышла. В августе 1946 года появилось известное Постановление ЦК ВКПб о журналах «Звезда» и «Ленинград», после чего Ахматова и М. Зощенко в течение многих лет подвергались сокрушительной и уничижительной критике, налагавшей запрет на выступления в печати, т. е. на «немоту».

В эти годы гонений и поношений начинается последний период в творчестве Ахматовой, блистательный и плодоносный. Создаются шедевры «поздней Ахматовой», исполненные философии любовного чувства, философии истории — «Cinque»

(1945—1946), «Шиповник цветет» (1946—1964), «Полночные стихи» (1963—1965); завершается «Поэма без героя» (1940—1965). Ахматова, наконец, решается вписать в свой рабочий экземпляр так называемые крамольные строфы, продолжающие слово и музыку «Реквиема», сам «Реквием» (1935—1940) доверяется ею бумаге в 1963 году (ранее стихи его жили в памяти нескольких близких друзей), ведется работа над философской трагедией «Энума элиш. Пролог, или сон во сне» (1945—1965), над автобиографической прозой, киносценарием.

Когда в середине 1950-х годов в альманахе «Воздушные пути» (Нью-Йорк) публикуется «Поэма без героя», а в начале 1960-х, в Мюнхене отдельным изданием, с указанием, что печатается без ведома автора, «Реквием», Ахматова привлекает к себе внимание крупнейших зарубежных литераторов и мыслителей. Появляются, посвященные ей статьи и книги в России.

Суждения о феномене Ахматовой, начиная с 1912 года, противоречивые и нередко взаимоисключающие оценки воспринимаются сегодня как полемические историко-литературные документы, представляющие фактологическую ценность, более широкую чем творчество отдельного писателя, раскрывая возможности осмысления закономерностей и противоречий историко-культурного развития России в XX веке.

В мире причудливой и свободной критической мысли Серебряного века стихи первой книги Ахматовой вызывали разные ассоциации, нередко в соответствии с интересами самого критика. Валериан Чудовский в своих размышлениях ушел в мир влекущего его японского рисунка, увидев в лаконичности и подтекстах ахматовского письма манеру вошедшего в моду в модернистских кругах пейзажиста Хирошиги, зачаровывавшего двуплановостью, «соответствием» пейзажа и включенного в его пространство человека, встречей вечности — высокого, отчужденного неба с сиюминутным и суетным, земным переживанием: «Ива на небе пустом распластала веер сквозной. Может быть лучше, что я не стала Вашей женой...». Вводя Ахматову в русло модернистского искусства, Чудовский размышляет о его встрече с предшествовавшими литературными потоками, стремясь таким образом постичь природу нового таланта. Он безоговорочно принимает и хвалит первую книгу Ахматовой, замечая при этом, что «похвала — прежде всего вопрос масштаба. И что еще такое есть похвала, когда был Данте, и был Пушкин?». Оговорив несоотнесенность названных имен с именем молодого автора, критик, однако, угадал главных великих, сопровождавших Ахматову в течение всей ее жизни. Она стала всемирно

признанным пушкинистом, посвятив годы изучению психологии творчества Пушкина, ощутила право вступить в диалог с дантовской Музой.

Сторонники женской эмансипации склонны были видеть в стихах Ахматовой борьбу за права «слабой половины» рода человеческого. Отклики на «Вечер» появляются в журналах «Мир женщины», «Женское дело». Женщины России готовы были любить и страдать, как Ахматова. Ольга Огинская писала о глубинах женской души, рвущейся к «высшей жизни», «к творчеству любви и красоты», и отметила один из главных секретов ахматовской поэзии — *тайну,* то, что так высоко ценила в поэзии сама Ахматова.

Успех «Вечера», вышедшего в трехстах экземплярах, был настолько велик, что при подготовке к печати «Четок» скупой на похвалу Гумилев сказал державшему корректуру М. Лозинскому: «Кто знает, может быть, ее будут продавать в мелочных лавках».

«Четки» и поэма «У самого моря» имели большую и хорошую прессу. Было меньше разговоров о модернизме и больше об Ахматовой — продолжательнице классических традиций русской литературы, писали о связях с Лермонтовым и Некрасовым, отмечали возросшее мастерство. О даре правдивости в выражении любовного чувства писал Н. Ашукин, отмечая в своей лаконичной рецензии «умело и остро почувствованные детали, сжатость и экономику выразительных средств, чеканную точность образов и определений».

Откликнулся на «Четки» и Н. Гумилев. Рассмотрев стихи со свойственными ему дидактизмом и дотошностью, он, в частности, заметил, что «четырехстрочная строфа, а ею написана вся книга, слишком велика», и рекомендовал: «Поэтессе следует выработать строфу, если она хочет овладеть композицией». О метрике говорилось и в других статьях, но ответила Ахматова на пожелание Гумилева через много лет, при работе над «Поэмой без героя», и как всегда — «от противного». Она шла к созданию своей «ахматовской строфы». Однако, начав с двустрочной и трехстрочной, расширила ее до шестистишия, нашла в этом удлинении большую смысловую и эмоциональную динамику, в значительной мере определившую поэтику «Поэмы без героя». Ахматова отдавала себе отчет в том, что поставленная когда-то перед ней задача выполнена, и с горькой иронией писала после встречи осенью 1945 года с английским дипломатом Исайей Берлином, не согласованной с властями, как в то время было положено, и ставшей причиной гонений:

И увидел месяц лукавый
Притаившийся у ворот,
Как свою посмертную славу
Я меняла на вечер тот.

Теперь меня позабудут,
И книги сгниют в шкафу.
Ахматовской звать не будут
Ни улицу, ни строфу.

(27 января 1946)

Ахматова была исключительно внимательна к критике. Даже в годы холодной войны и опустившегося между Советским Союзом и западными странами «железным занавесом» она обладала почти абсолютной информацией о том, что и где писалось за границей о ней, Гумилеве, Мандельштаме. В последние годы жизни когда-то сказанное или написанное припоминалось с особой остротой, определив полемичность ее суждений и оценок. Так, она хорошо помнила и статью Б. Садовского, о чем свидетельствуют ее пометы в рабочих тетрадях. В частности, он писал: «Чудесные стихи, что в них общего с акмеизмом? Лирика Ахматовой — сплошное горе, покаяние и мука, истый же акмеист (если таковой вообще когда-либо жил на свете) должен быть самодоволен, как Адам до грехопадения. В самом задании акмеизма отсутствует трагедия, отсутствует переживание запредельного, — другими словами, отсутствуют в нем элементы подлинной лирики».

Перечитывая статью Садовского, убежденного символиста, понимаешь причины внимания к ней Ахматовой уже в поздние годы жизни, когда она подбирала критическую литературу для молодой английской исследовательницы Аманды Хейт, интересовавшейся творчеством Гумилева. Она не соглашается с оценкой Садовским акмеизма, отказывавшего тем самым и Гумилеву в искусстве психологической лирики. В своих рабочих тетрадях Ахматова отводит многие страницы анализу любовной лирики Гумилева, раскрывает истоки лирических переживаний, скрывающихся за экзотическим антуражем. «Защищая» Гумилева, она в известной мере защищала и акмеизм, видя в нем «тоску по мировой культуре», отстаивала его право на достойное место в истории русской литературы, отмечала традиции Гумилева в поэзии Н. Тихонова, Э. Багрицкого, называла «последним акмеистом» Дм. Кедрина.

В последние годы жизни, буквально проштудировав все написанное о ней и ее ближнем круге, Ахматова выстраивает кон-

тръсистему защиты, рассматривая в деталях статьи, литературоведческие исследования, отделяя в них объективное от предвзятого, объясняя причины вольно и невольно возникавших казусов субъективными факторами или внешними обстоятельствами, связанными с тем, что определялось Н. Бердяевым как «фабрикация душ» в тоталитарном обществе.

И в годы славы, и в периоды «немоты», когда ее не печатали, Ахматова занимает в литературе свое, по ее же словам, «законнейшее место», которое тщетно пытаются отобрать. Отсюда: «Меня, как реку, суровая эпоха повернула, Мне подменили русло...». Однако мощный творческий поток прокладывал новое русло, углубляя его и обустраивая на новом уровне. Творчество Ахматовой или царство ее поэзии оставалось тем энергетическим полем, вокруг которого, даже не вступая в него, возникали споры, сталкивались воззрения на искусство, историю, философию, религию, даже если имя поэта прямо не называлось.

В конце 1950-х годов, когда формировалась историко-философская концепция «Северных элегий», Ахматова переводит свои отношения с читателями и критиками в виртуальный план:

...И вот я, лунатически ступая,
Вступила в жизнь и испугалась жизни:
Она передо мною стлалась лугом,
Где некогда гуляла Прозерпина.
Передо мной, безродной, неумелой,
Открылись неожиданные двери,
И выходили люди и кричали:
«Она пришла, она пришла сама!».
А я на них глядела с изумленьем
И думала: «Они с ума сошли!».
И чем сильнее люди восхищались,
Тем мне страшнее было в мире жить;
И тем сильней хотелось пробудиться,
И знала я, что заплачу сторицей
В тюрьме, в могиле, в сумасшедшем доме,
Везде, где просыпаться надлежит
Таким, как я, — но длилась пытка счастьем.

(4 июля 1955, Москва)

Творчество, как сфера личностного бытия, духовного самопознания и самоопределения, по словам Б. Пастернака, «самоотдачи», определяется Ахматовой, как «пытка счастьем», уже после того, как прошли самые страшные в ее жизни годы гражданских казней. Она вспоминала слова Н. Гумилева о том, что

он согласился бы скорее просить милостыню в стране, где нищим не подают, чем перестать писать стихи.

Литературная ситуация в России начала 20-х годов осложнялась также осознанной или подсознательной борьбой за право первого поэта в России, после Блока.

М. Кузмин в статье «Парнасские заросли», вышедшей в 1923 году, но написанной раньше, сразу после выхода «Anno Domini» писал: «...событием если не чисто поэтическим, то во всяком случае из области поэтических увлечений — является необычайная популярность Ахматовой. Конечно, прекрасная и печальная поэтесса давно пользовалась заслуженной известностью, но теперь сделалась любимицей публики. Может быть, случайно это совпало со смертью Блока. Дело идет ни о какой-нибудь замене или измене, но очевидно сердце, даже коллективно, боится пустоты. Конечно, ни вины, ни заслуги самой Ахматовой в этом обожании нет, но есть опасность, или, вернее, может оказаться таковая. Публика ленива и требует от своих любимцев повторений и перепевов, которые всегда знаменуют застой, а следовательно, и смерть творчества. В последней книжке “Anno Domini” (я не буду говорить о «Подорожнике», целиком вошедшем в «Anno Domini») Ахматова осталась на высоте предыдущих книг, покуда не сдвигаясь в сторону. И хотя некоторые стихотворения несколько предвещают новый путь, встречаются, к сожалению, и повторения излюбленных тем и приемов, не знаю, бессознательно ли. Издавна любя острый и волнующий талант Ахматовой, я позволю себе напомнить об опасностях и тягостях доставшегося ей положения» *.

За сдержанной похвалой Ахматова уловила тенденцию, которую позже назвала стремлением «замуровать ее в десятых годах». Выступление Кузмина, его обзор современной поэзии, со сдвинутыми акцентами, проливают свет на причины возникшей у Ахматовой прочной к нему неприязни. Ахматова позже не раз говорила о стремлении «задвинуть» ее, в угоду другой поэтессе, Анне Радловой, в салоне которой бывал Кузмин. Их разладившиеся отношения привели в «Поэме без героя» к резко негативной характеристике Кузмина, угадывавшегося под одной из масок новогоднего карнавала.

Кузмину, как можно полагать, отвечал Юрий Тынянов в своем известном обзоре современной поэзии «Промежуток»: «В плену у собственных тем сейчас Ахматова. Тема ее ведет, тема ей диктует образы, тема неслышно застилает весь стих. Но лю-

---

* *Кузмин М.* Парнасские заросли // Завтра. Берлин. 1923.

бопытно, что когда Ахматова начинала, она была нова и ценна не своими темами, а несмотря на свои темы. Почти все ее темы были “запрещенными” у акмеистов. И тема была интересна не сама по себе, но была жива каким-то новым своим интонационным углом, каким-то новым углом стиха, под которым она была дана; она была обязательна почти шепотным синтаксисом, неожиданностью обычного словаря. Был новым явлением ее камерный стиль, ее по-домашнему угловатое слово, и самый стих двигался по углам комнаты — недаром слово Ахматовой органически связано с особой культурой выдвинутого метрически слова (за которым укрепилось неверное и безобразное название «паузника»). Это было совершенно естественно связано с суженым диапазоном тем, с “небольшими эмоциями”, которые были как бы новой перспективой и вели Ахматову к жанру “рассказов” и “разговоров”, не застывшему, не канонизированному до нее; а эти «рассказы» связывались в сборники-романы (Б. Эйхенбаум). Самая тема не жила вне стиха, она была стиховой темой, отсюда ее неожиданные оттенки. Стих стареет, как люди, — старость в том, что исчезают оттенки, исчезает сложность, он сглаживается — вместо задачи дается сразу ответ. В этом смысле характерным было уже замечательное “Когда в тоске самоубийства...”. И характерно, что стих Ахматовой отошел постепенно от метра, органически связанного с ее словом вначале. Стихи выровнялись, исчезла угловатость, стих стал “красивее”, обстоятельнее, интонации бледнее, язык выше; Библия, лежавшая на столе, бывшая аксессуаром комнаты, стала источником образов:

Взглянула — и, скованы смертною болью,
Глаза ее больше смотреть не могли:
И сделалось тело прозрачною солью,
И быстрые ноги к земле приросли.

Эта тема Ахматовой, ее главная тема пробует варьироваться и обновиться за счет самой Ахматовой» *.

Для Тынянова было существенным отметить движение Ахматовой, ее творческое развитие, поиски нового поэтического «угла», в отличие от символизма, который, как он считал, «только к концу осознал свои темы как главное, как двигатель — и пошел за темами и ушел от живой поэзии». В Ахматовой он видит новый виток поиска, при связи с поэзией Серебря-

* *Тынянов Ю.* Промежуток // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 174.

ного века и Блоком, его крупнейшим поэтом, ушедшим из жизни после потрясения, каким стала для него самого поэма «Двенадцать», открывшая по словам Ахматовой новый период в развитии жанра и построения поэмной строфы.

Один из образованнейших и беспристрастных критиков Н. Осинский (псевдоним князя В. Оболенского), занимавший некоторое время пост народного комиссара в советском правительстве, опубликовал в «Правде» статью, в которой назвал Ахматову значительнейшим явлением в послеблоковской поэзии. Суждения Н. Осинского оказались близки мыслям историка литературы, известного критика русского зарубежья (тоже князя) Дм. Святополк-Мирского, писавшего несколько позже, соотнося Блока с Ахматовой: «Новое, высокое бремя пророчества и сочувствования с еще не наставшими страданиями народа принимали на себя поэты, и особенность этого факта подчеркивалась тем, что принимал это бремя самый индивидуальный, самый замкнутый, самый бесплотный из поэтов. Не менее удивительна была пророческая и некрасовски сочувственная настроенность у поэта еще более личного (к тому же гораздо менее стихийного и очень «только человеческого») — Анны Ахматовой» *.

Как бы в ответ последовали выступления критиков различных групп и направлений, нередко враждующих между собой в условиях острейшей литературной борьбы, однако сплотившихся в негативном восприятии личности и творчества Ахматовой: А. Селивановский, С. Бобров, Г. Лелевич, В. Перцов, С. Малахов, С. Родов и др. по сути отказывали Ахматовой в праве самого существования в литературе, и не только в ней.

Но, как полагала Ахматова, дискредитирующие ее меры начались раньше, после публикации в журнале «Дом искусств» (1921. № 1—2) статьи К. Чуковского «Две России. Ахматова и Маяковский», положения которой автор излагал и варьировал в поездках с лекциями по стране. Эта статья, с эффектным противопоставлением Ахматовой, хранительницы уходящей дворянской культуры, Маяковскому — правофланговому культуры нового революционного времени, утверждала, что когда-нибудь, в будущем, два этих сильных голоса сольются в потоке новой поэзии. Однако случилось, что из неоднозначных суждений были восприняты лишь крайности противопоставлений. Выступление Чуковского оказалось роковым в творческой судь-

---

* *Святополк-Мирский Д.* Поэты и Россия // Версты. Париж, 1926. № 1. С. 145.

бе Ахматовой, вызывая и поощряя многочисленные критические отклики. Сама она не ощущала навязываемого противопоставления двух России и двух ее крупнейших поэтов. Россия воспринималась ею как родина, неделимая земля, дом, который она не захотела покинуть. Не чувствовала она и своей чуждости Маяковскому, помня его еще совсем молодым по «Бродячей собаке», попросившим Осипа Мандельштама представить его Ахматовой. Значительно позже, когда Маяковский трагически ушел из жизни, она вспомнила о нем и в «Поэме без героя», и в театральном либретто по ее мотивам, и в прозе о поэме.

Парадокс в том, что Маяковский прекрасно знал, ценил и любил поэзию Ахматовой, вопреки утверждаемому им приоритету классовых ценностей. Однако отстаивал их со всей страстью гражданского темперамента, отнюдь не проявляя рыцарства или простой корректности по отношению к Ахматовой. Пассажи Чуковского ему явно импонировали, судя по экспромту, оставленному в «Чукоккале»:

Что ж ты в лекциях поешь,
Будто бы громила я,
Отношение ж мое ж
Самое премилое.

Существенно отметить, что Ахматова, болезненно реагировавшая на поношения со стороны критики, искажавшей ее творческий облик, царственно не замечала чуть растерянных пассажей Маяковского, призывавшего к выработке новых критериев в оценке искусства: «И когда с этим критерием мы подходим к поэтам современности, многие остаются за бортом, поэтами во всем объеме этого слова названы быть не могут: комнатная интимность Анны Ахматовой, мистические стихотворения Вячеслава Иванова и его эллинские мотивы — что они значат для суровой, железной нашей поры? Но как же это так: счесть вдруг нулями таких писателей, как Иванов и Ахматова? Разумеется, как литературные вехи, как последыши рухнувшего строя они найдут свое место на страницах литературной истории, но для нас, для нашей эпохи — это никчемные, жалкие и смешные анахронизмы» *.

Ахматова простила Маяковскому и зачисление в «эмигрантский ряд», что для нее было немыслимым, при длившейся всю

* *Маяковский В.* Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 12. М., 1959. С. 460.

жизнь полемике с уехавшими. Маяковский, увидев в Париже на одной из выставок сборники Ахматовой «Anno Domini» и «Подорожник» в оформлении М. В. Добужинского, написал ироническую строфу:

Смотрю на жизнь —
ах, как не нова!
Красивость —
аж дух выматывает!
Как будто влип в акварель Бенуа,
С каким-то
стишком Ахматовой.

Их диалог не прекращался. К десятилетию смерти Маяковского, широко отмечавшемуся, он уже был назван Сталиным «лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи», Ахматова написала стихотворение «Маяковский в 1913 году», отсылая к иным годам их жизни. До недавнего времени стихотворение имело подцензурный конец, где имя Маяковского сравнивалось с «боевым сигналом». В наши дни по рукописи восстановлен подлинный текст:

И еще не слышанное имя
Бабочкой летало над толпой.

Здесь отсылка к одному из распространенных в поэзии Серебряного века образу — душа, «бабочка-Психея» — одновременно напоминание о стихах Маяковского, написанных в том же памятном для них обоих 1913-м году:

Все вы на бабочку поэтиного сердца
Взгромоздитесь, грязные, в калошах и без калош...

(«Нате!»)

Симон Чиковани вспоминал, что во время пребывания в Тифлисе в 1926 году Маяковский в кругу друзей — грузинских поэтов и художников — после своих стихов читал Блока, а потом вдруг неожиданно прочел два стихотворения Анны Ахматовой. «Стихи Ахматовой он читал с редкой проникновенностью, с трепетным и вдохновенным к ним отношением. Все были удивлены. Один из присутствующих вслух выразил это удивление: “Вы и Ахматова?”. Маяковский чуть помрачнел, но ответил спокойно: “Надо знать хорошо и тех, с кем несогласен, их нужно изучать”.

— Не думал, что Ваш бархатный бас так подойдет к изысканным и хрупким строчкам Ахматовой.

Маяковский внимательно посмотрел на меня и деловым тоном ответил:

— Это стихотворение выражает изысканные и хрупкие чувства, но само оно не хрупкое, стихи Ахматовой монолитны и выдержат давление любого голоса, не дав трещины» *.

Л. Ю. Брик в статье «Чужие стихи» вспоминает, какие из ахматовских стихов особенно нравились Маяковскому, когда и в каких случаях читались им те или иные: «Влюбленный Маяковский чаще всего читал Ахматову. Он как бы иронизировал над собой, сваливая свою вину на нее, иногда даже пел на какой-нибудь неподходящий мотив самые лирические, нравящиеся ему строки. Он любил стихи Ахматовой и издевался не над ними, а над своими сантиментами, с которыми не мог совладать... Когда он жил еще один и я приходила к нему в гости, он встречал меня словами:

Я пришла к поэту в гости
Ровно в полдень. Воскресенье.

В то время он читал Ахматову каждый день». Любимыми стихами Маяковского были — «Сколько просьб у любимой всегда...», «Все как прежде, в окна столовой / бьется мелкий, метельный снег...», «Перо задело о верх экипажа...» («Прогулка»), «У меня есть улыбка одна...», «Я с тобой не стану пить вино, / потому что ты мальчишка озорной...».

Ощущение глубинной созвучности силы интимного переживания, близость судеб поэтов, выявляющих в любви духовный потенциал личности, определило одно из признаний Ахматовой. В. Я. Виленкин пишет, что в беседе с Ахматовой на его слова о близости к Маяковскому, в смысле «раскрепощения стиха», она заметила: «Не в этом сходство, а совсем в другом: в одиночестве, в несчастной любви» **.

И уже в конце жизни, когда начала писать главу в автобиографическую прозу о смерти Маяковского и его отношениях с Вероникой Полонской, выражала сомнение, что причины самоубийства в любовной трагедии. Она отсылала к литературно-критической ситуации конца 1920-х годов, развернувшейся вокруг Маяковского травли и добавляла, имея в виду собственную выносливость, что «мужчины такого вынести не могут».

Ахматова как бы «примеряла» на себя судьбу Маяковского, судя хотя бы по незавершенному фрагменту стиха:

---

* Цит. по: *Катанян В.* Маяковский: хроника жизни и деятельности. М., 1985. С. 520.

** *Виленкин В.* В сто первом зеркале. М., 1987. С. 41.

Оттого, что мы все пойдем
По Таганцевке, по Есенинке,
Иль большим Маяковским путем.

(25 декабря 1932)

«Тропинкой над пропастью» называет Ахматова свою жизнь после 1925 г. «...Надо было якобы добираться куда-то. Куда? ...За этим сразу началось многолетн<ее> пребывание “под крылом у гибели”, но у ворот этого “пребывания” твердо стоят еще не собранные в один цикл стихи о судьбе: “Клевета”, “Новогодняя баллада”, “Видел я тот венец...” («Предсказание»), “И мы забыли навсегда...”, “Многим” («Я голос ваш, жар вашего дыханья...»).

Затем мое имя вычеркнуто из списка живых до 1939 г. ...

Вокруг бушует первый слой рев<олюционной> молодежи, “с законной гордостью” ожидающей великого поэта из своей среды. Гибнет Есенин, начинает гибнуть Маяковский, полузапрещен и обречен Мандельштам, пишет худшее из всего, что он сделал (поэмы), Пастернак, уезжает Марина и Ходасевич. Так проходит десять лет. И принявшая опыт этих лет — страха, скуки, пустоты, смертного одиночества, — в 1936 я снова начинаю писать, но почерк у меня изменился, но голос уже звучит по-другому. А жизнь приводит под уздцы такого Пегаса, который чем-то напоминает апокалипсического Бледного Коня или Черного Коня из тогда еще не рожденных стихов.

Возникает “Реквием” (1935—1940). Возврата к первой манере не может быть. Что лучше, что хуже — судить не мне. 1940 — апогей. Стихи звучат непрерывно, наступая на пятки друг друга, торопясь и задыхаясь: разные и иногда, наверное, плохие. В марте “Эпилогом” кончился “R<equiem>”. В те же дни — “Путем всея земли” («Китежанка»)» (ЗК. С. 310—311).

Ахматова говорит об изменении «почерка» или «голоса» и называет 1925 год. Однако ею обозначен уже итог процесса, констатация нового качества. Сдвиги, определившие эти содержательно-стилевые изменения, начались несколькими годами раньше.

Вяч. Вс. Иванов, внимательный читатель Ахматовой, ее молодой друг и собеседник (ныне академик), связывал происшедшие изменения с воздействием личности В. К. Шилейко, ученого и мыслителя, супружеский союз с которым был глубоко творческим (1918—1922), хотя и не вполне счастливым: «Мне самому случилось говорить с Ахматовой о Шилейко; должен свидетельствовать, несколько расходясь с другими мемуаристами,

что она рассказывала о нем, как о гениальном ученом, с восхищением вспоминала, что он еще юношей получил открытку от великого французского ассириолога Тюро-Данжена. Время, проведенное с Шилейко, она в этом разговоре измерила десятилетием, что, вероятно, нужно понимать как интервал, прошедший после их знакомства. Кажется возможным предположение, что возрастание сдержанных философских нот в лирике Ахматовой едва ли случайно приходится на конец десятых годов, когда и биографические пути ее скрестились с жизнью Шилейко. ...это единство аскетического отшельнического тона, для стихов Шилейко изначально заданного, а у Ахматовой постепенно возобладавшего» *.

Однако эта точно угаданная и нарастающая тенденция в поэзии Ахматовой была связана и обусловлена еще рядом других фактов и факторов.

Религиозность Ахматовой, изначально традиционно-бытовая, как в исключительном большинстве русских дворянских семейств, с течением времени, под воздействием трагических жизненных обстоятельств обретает глубины бытийного содержания, духовного стержня, определившего направление творческих исканий. Стоицизм Ахматовой, ее гордое смирение и ощущение совести, как главного критерия истинности, в значительной мере связано с вероятным посещением ею Оп-тиной пустыни в мае 1922 года и бесед с последним оптинским старцем Нектарием, среди духовных чад которого были близкие Ахматовой люди — Надежда Павлович, Л. Бруни, глубоко ею почитаемый артист МХАТА М. Чехов, Надежда Чулкова и др.

Посещение Оптиной вскоре после казни Гумилева в самый канун ее разора, до недавнего времени бралось под сомнение. Строки Ахматовой из первой «Северной элегии» — «Не с каждым местом сговориться можно, / Чтобы оно свою открыло тайну / (А в Оптиной мне больше не бывать...)» обычно рассматривались как литературные аллюзии, некий культурный слой, связанный с наездами в Обитель Гоголя, Достоевского, Л. Толстого, К. Леонтьева, братьев Киреевских и многих паломников. Ахматовское «не бывать» относилось не только к будущему, но как бы и прошедшему времени.

О посещении Ахматовой Оптиной пустыни свидетельствуют дневниковая запись и устные рассказы схимомонахини, матушки Серафимы (в миру Ирины Бобковой), духовной дочери стар-

* *Иванов В.* Одетый одеждой крыльев // Шилейко В. Через время. Стихи, переводы, мистерии. М., 1994. С. 12—13.

ца Нектария, записанные незадолго до ее кончины послушником Е. Лукьяновым. По ее воспоминаниям, Ахматова получила благословление на приезд по просьбе Льва Бруни, жившего в Пустыни и привозившего старцу, человеку всесторонне образованному, светскую литературу. Можно полагать, что расположение к Ахматовой старца было обусловлено и тем, что она состояла в родстве с Н. А. Мотовиловым (1809—1879), благодетелем Дивеевского монастыря, служкой Божией Матери и святых Серафимов *.

В стихотворении «Причитание» (24 мая 1922 г.) Ахматова, по-видимому, отсылает к этому факту своей родословной, напоминая о разорении и Оптиной пустыни.

Господеви поклонитеся
Во святом дворе Его.
Спит юродивый на паперти,
На него глядит звезда.
И крылом задетый ангельским,
Колокол заговорил
Не набатным, грозным голосом,
А прощаясь навсегда.
И выходят из обители,
Ризы древние отдав,
Чудотворцы и святители,
Опираясь на клюки.
Серафим в леса Саровские
Стадо сельское пасти,
Анна — в Кашин, уж не княжити,
Лен колючий теребить.
Провожает Богородица,
Сына кутает в платок,
Старой нищенкой оброненный
У Господнего крыльца.

Этому стихотворению предшествовало другое, подтверждающее посещение Ахматовой Оптиной и значительность события в духовном самоопределении. Оно много раз упоминается в планах неосуществленных изданий и записях — стихотворение «Предсказание» (другое название «Венец»), однако никак не комментируется. При жизни поэта оно лишь раз было опубликовано в берлинском издании «Anno Domini» (1923) без заглавия, однако советской цензурой было вырезано из большей час-

* Николай Александрович Мотовилов и Дивеевская обитель. Издание Свято-Троицкого-Серафимо-Дивеевского женского монастыря. 1999.

ти тиража. В стихотворении «Предсказание» Ахматова как бы уступает свой голос другой повелевающей интонации стороннего человека, облеченного «властью, от Бога данной». Так мог сказать рабе Божией Анне старец Нектарий:

Видел я тот венец златокованный...
Не завидуй такому венцу!
Оттого, что и сам он ворованный,
И тебе он совсем не к лицу.

Туго согнутой веткой терновою
Мой венец на тебе заблестит.
Ничего, что росою багровою
Он изнеженный лоб освежит.

Окормляя в те страшные годы многих представителей творческой интеллигенции, «Преподобный ставил духовных чад на путь добровольной жертвы, испытывал волю, отсекал страсти, давал тяжелые для самолюбивого сердца кресты и — всемерно поощрял занятия наукой и искусством, скорее всего предчувствуя особую роль светской культуры во времена беззакония как единственного относительно доступного и легального способа передачи духовного опыта», — пишет Мария Руденко, выпускница филологического факультета Московского университета, несколько лет прожившая в Оптиной пустыни в годы ее возрождения *.

В 1921—1922 гг. Ахматова написала несколько стихотворений, которые безусловно, в будущем войдут в ряд русской православной духовной поэзии. В своем последующем творчестве она выходит к основополагающим категориям христианского мировоззрения — жертвы и искупления, размышляя о прошлом, настоящем и будущем, подвергнув себя и свое поколение суду «неукротимой совести»: «С той, какою была когда-то, в ожерелье черных агатов, до Долины Иосафата, снова встретиться не хочу» — эти слова, обращенные к теням из «тринадцатого года», пришедших к ней под видом ряженых на новогодний маскарад в зеркальный зал Фонтанного дома — итог осмысления горестных событий протяженностью в четверть столетия. Это «Поэма без героя». Путь к ней пролег через «Реквием», где она стояла у Креста, приняв, по выражению православного писателя русского зарубежья Бориса Зайцева, «оцет распятия», поднесенный ей судьбой **.

---

* *Руденко М.* Поэт державный и православный // Православное книжное обозрение. 1988. Декабрь.

** *Зайцев Б.* // Русская мысль. Париж, 1964. 7 января.

После прозрачной образности «Реквиема», где о нарушении заповедей человеческой жизни и страдания «на пределе» рассказано с глубокой лирической лаконичностью и эпическим достоинством, в поэме «Путем всея земли» возникает как бы хаотическое нагромождение ассоциаций, требующих расшифровки. Это не только поэма боли, но и «больная» поэма, где чувство не знает катарсиса. Полагают, что перед вечным упокоением душа странствует сорок дней, посещая дорогие ей места, встречаясь с близкими и дальними, причастными ее судьбе. Для Ахматовой ближним оказывается весь мир национальной истории — от князя Владимира Мономаха и таинственного града Китежа, опустившегося в прозрачные воды озера Светлояра, чтобы спастись от татарского нашествия, до трагедии Цусимы, которая стала первым предвестием крушения Российской империи. И не только. «Реквием» — рассказ о себе и своем народе. В поэме «Путем всея земли» география событий выходит за пределы отечественной истории, выстраивается ряд исторических катастроф XX столетия. Идея общей судьбы и общей беды, единения рода человеческого, нравственных заповедей, общих для всех, без разделения по национальным, политическим и религиозным убеждениям, задана в эпиграфе к поэме, где слова из поучения детям Владимира Мономаха соединены с наставлением сыну библейского царя Давида.

Трагедийность личной судьбы лишь усиливалась тем, что Ахматова была русским поэтом, призванным принять на себя чужое горе и откликнуться на чужую беду. Мотив распятия из «Реквиема» переходит в поэму «Путем всея земли» — «столицей распятой иду я домой...». Принятие героиней «белой схимы» напоминает о приближении «белой смерти» и сопровождается «чистейшим звуком» колокольного звона, призывая ее вернуться в «Отеческий сад», как бы предвещая финал «Поэмы без героя»:

И открылась мне та дорога,
По которой ушло так много,
По которой сына везли.
И был долог путь погребальный
Средь торжественной и хрустальной
Тишины Сибирской земли...

Своего рода «сороковинами» была задумана и «Поэма без героя». Вступление к ней, датированное 25 августа 1941 года, возвращает к той же сакральной цифре «сорок»:

Из года сорокового,
Как с башни, на все гляжу.

Как будто прощаюсь снова
С тем, с чем давно простилась,
Как будто перекрестилась
И под темные своды схожу...

Исследователь нумерологии Ахматовой академик В. П. Топоров замечает, что сама ступенчатость стиха подчеркивает этот спуск в царство мертвых *.

Однако определение «Поэмы без героя» как «сороковин», «панихиды по себе самой», предложенное Ахматовой, принятое отечественной и зарубежной критикой, никак не покрывало масштабности и многослойности, приобретаемых ее «триптихом». Как то нередко бывает, трагедия (трагической симфонией назвала Ахматова поэму в 1960 году) открывала возможности катарсиса, преодолевая изначальный герметизм темы.

Таким прорывом за пределы личной боли и своего горя, от мертвых к живым, стала Отечественная война. В ценностной иерархии философско-этической системы Ахматовой центральное место изначально занимала Россия. В войну нация сплотилась перед угрозой уничтожения, часть насельников ГУЛАГа, и военачальников, и рядовых, были отправлены на фронт, в их числе и ссыльный Лев Гумилев. Анна Ахматова, как и в первую германскую войну, снова ощутила себя солдаткой. Тогда многим, и ей в их числе, казалось, что годы террора не вернутся, а оплаченные кровью жертвы и неминуемая победа станут всеобщим искуплением.

В эти годы в творчестве Ахматовой, в ее раздумьях получает развитие русская идея как воплощение художественного самосознания. Она была поэтом державным в пушкинском смысле этого неоднозначного в России понятия. В. В. Розанов в годы первой германской войны писал, со свойственными его мышлению крайностями: «Пушкин кажется последний, который интересовался Россией и любил Россию («стальной щетиною сверкая»), (как и «Адмиралтейская игла») **. Хотя это и не так. Россия была и оставалась главным на путях и перепутьях Отечества, от Достоевского до строчек З. Н. Гиппиус, написанных ею в изгнании, или, как говорил Д. С. Мережковский, «в послании»: «Если нет России — я умираю».

---

* *Топоров В.* Об ахматовской нумерологии и менологии // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции. М., 1989. С. 9.

** *Розанов В.* Последние листья. 1916 год. М.: Республика, 2000. С. 166.

Б. Филиппов называл Ахматову музой эллинов Клио, с зерцалом в руках, отражающим картины истории. В этом зеркале истории увидела Ахматова Россию конца 1941 года, когда навстречу медленно ползущему составу поезда, увозящему ее за Урал, в глубокий тыл, стремительно шли военные эшелоны к Москве, которую фашистские офицеры уже рассматривали из пригорода в свои бинокли. Л. К. Чуковская, ехавшая вместе с Ахматовой, вспоминает, что она не отходила от окна поезда и говорила: «Я вижу много России». 8 сентября 1962 года, возвращаясь памятью к тем дням, Ахматова записывает в дневник: «Наступает 1941 год, и кончается вся петербургская гофманиана поэмы... Белая ночь беспощадно обнажила город... А дальше Урал, Сибирь и образ России»:

И самой же себе навстречу
Непреклонно в грозную сечу
Как из зеркала наяву,
Ураганом с Урала, с Алтая,
Долгу верная, молодая,
Шла Россия спасать Москву.

«Россия молодая» была для Ахматовой и реминисценцией из «Полтавы» Пушкина, о котором она не переставала помнить, размышляя о судьбах России:

Была та смутная пора,
Когда Россия молодая,
В бореньях силы напрягая,
Мужала с гением Петра...

В затянувшиеся годы российской «смуты» Ахматова выбрала главное для себя в существе России, ее сути — язык, силу объединяющую нацию: погибших в гражданскую и Отечественную войну, сгинувших в ГУЛАге, всех, оставшихся «дома», разделивших судьбу советской России, и тех, кто ее покинул, оказавшись в русском рассеянии. В годы Великой Отечественной, еще до перелома событий, она написала:

Не страшно под пулями мертвыми лечь,
Не страшно остаться без крова, —
И мы сохраним тебя, русская речь,
Великое русское слово.
Свободным и чистым тебя пронесем,
И внукам дадим, и от плена спасем
Навеки!

и гумилевское:

Но забыли мы, что осиянно
Только слово средь земных тревог,
И в Евангелии от Иоанна
Сказано, что слово — это Бог.

(«Слово». 1920)

Слово, освобожденное от символистской неоднозначности, было избрано акмеистами как первооснова камня в фундаменте храма Софии. Ахматова не забывала об этом, в свое последнее десятилетие все чаще обращаясь к истории акмеизма, Гумилеву и Мандельштаму.

«И упало каменное слово на мою еще живую грудь», — сказала она в «Реквиеме», на грани небытия, пытаясь восстать к жизни, с тем, чтобы исполнить обещанное женщинам в тюремных очередях *словом:* «В страшные годы ежовщины я провела семнадцать месяцев в тюремных очередях в Ленинграде. Как-то раз кто-то “опознал” меня. Тогда стоящая за мной женщина с голубыми губами, которая, конечно, никогда не слыхала моего имени, очнулась от свойственного нам всем оцепенения и спросила меня на ухо (там все говорили шепотом):

— А это вы можете описать?

И я сказала:

— Могу.

Тогда что-то вроде улыбки скользнуло по тому, что некогда было ее лицом» (*Ахматова А.* Т. 3. С. 21).

В годы, когда учение о двух нациях и двух культурах в каждой нации являлось основополагающим во всех образовательных программах, Ахматова как само собой разумеющееся утверждала единство нации и культуры, что нашло отражение и в эпилоге «Поэмы без героя»:

А веселое слово дома —
Никому теперь не знакомо.
Все в чужое глядят окно.
Кто в Ташкенте, а кто в Нью-Йорке,
И изгнания воздух горький —
Как отравленное вино.

Ташкент для Ахматовой не только место пристанища творческой интеллигенции, эвакуированной из столичных городов по мере продвижения немцев в глубь страны. Здесь она встретилась с Иозефом Чапским, служившим в штабе польской армии генерала Андерса, под Ташкентом в Юнге-Юле. Выпускник Петербургского университета, художник и эссеист Чапский рассказывал Ахматовой об общих знакомых, переместившихся из

Европы в Америку в годы оккупации Франции. О встречах с Ахматовой он позже написал в книге мемуаров «На бесчеловечной земле» *.

В наши дни, подведения итогов, уже очевидно, что «Поэма без героя» представляет главную философско-этическую поэму XX века, и не только в системе отечественной литературы. Это раньше других понял английский философ и политолог Исайя Берлин, познакомившийся с Ахматовой в последних числах ноября 1945 года и услышавший в ее чтении так называемую «ташкентскую» редакцию поэмы. Ахматова позже с удивлением вспоминала, что он «почему-то» назвал поэму «Реквием по Европе», хотя, конечно же, прекрасно поняла, почему.

Когда осенью 1990 года мне довелось беседовать, в Лондоне и Оксфорде с сэром Исайей Берлином, он, вспоминая свой диалог с Ахматовой о впечатлившем его произведении, говорил о ее метафизическом сознании и одновременно удивительных исторических прозрениях. Тогда их долгий разговор выявил совпадение взглядов на события новейшей истории Европы.

Приход «настоящего некалендарного Двадцатого века» Ахматова определила 1914 годом. Сопутствовавшие ему события привели к изменению политической и географической карты Европы, повернув вспять «реку» жизни самой Ахматовой, подменив ее русло.

Летом 1956 года она вписала в текст третьей редакции поэмы строфу, четко определившую ее историко-философскую концепцию:

Словно в зеркале страшной ночи
И беснуется и не хочет
Узнавать себя человек,
А по набережной легендарной
Приближался не календарный
Настоящий двадцатый Век.

У больших писателей нередко присутствует свой «некалендарный» отсчет времени, и историческое развитие подтверждает их правоту. Так, в год окончания второй мировой войны современница Ахматовой Гертруда Стайн писала: «В конце концов, Америка сегодня — старейшая страна на свете... поскольку она вступила в двадцатый век уже в восьмидесятые годы, прежде чем какая-либо страна могла себе представить, каким будет двадцатый век. Итак, Америка начала жить в двадцатом веке в

---

* Вестник русского христианского движения. 1989. № 156. С. 157—163.

восьмидесятые годы вместе с фордовскими автомобилями и всем серийным производством» *.

Обозначив наступление двадцатого века 1914 годом, Ахматова как бы продолжила давний разговор с И. Берлиным, почему-то назвавшим «Поэму без героя» «Реквием по Европе». В августе 1956 года он приезжал в Советский Союз после десятилетнего перерыва, тогда Ахматова отказала ему во встрече, опасаясь навлечь на вернувшегося из заключения сына очередные административные санкции.

Философско-этическая концепция «Поэмы без героя» естественно вписывается в контексты суждений русских мыслителей, современников Ахматовой. Ей близки взгляды Н. Бердяева и Ф. Степуна, пытавшихся осмыслить российскую катастрофу и вину интеллектуальной элиты нации, не только не сумевшей противостоять надвигавшимся катастрофам, но содействовавшей приближению постигшей страну трагедии. В рабочих тетрадях Ахматовой имеются отсылки к бердяевскому «Самопознанию», читавшемуся ею в годы дописывания и переработки «Поэмы без героя». В описи фонда Ахматовой в Российской национальной библиотеке указаны статьи Ф. Степуна. Трудно судить, ориентировалась ли Ахматова на Бердяева и Степуна, вынося приговор среде петербургской художественной интеллигенции, к которой принадлежала сама и близкие ей люди, или эти ее суждения, как оказалось, совпали с их философско-социологическими раздумьями. По-видимому, Ахматова размышляла над этими совпадениями, когда написала на полях одного из списков «Поэмы без героя» слова В. К. Шилейко: «...область совпадений столь же огромна, как и область совпадений и взаимствований». И в данном случае не существенно, заимствование перед нами или совпадение, отражающее близкое направление мыслей знаменитых современников.

В опыте философской биографии «Самопознание», в главе «Русский культурный ренессанс начала XX века», Н. Бердяев писал: «...я очень скоро почувствовал, что в петербургском воздухе того времени были ядовитые испарения. Было что-то двоящееся, были люди с двоящимися мыслями. Не было волевого выбора. Повсюду разлита была нездоровая мистическая чувственность, которой в России раньше не было».

«Поэма без героя» тоже была для Ахматовой опытом поэтической автобиографии и, конечно же, «самопознанием». Одна

* *Stein G.* Selected writings / Ed. by C. Van Vechten. N. Y.: Random House, 1946. P. 621.

из философских идей поэмы, идея двойничества, «накладывается» на бердяевские суждения о чем-то «двоящемся» в мыслях и чувствах Петербурга десятых годов. А один из самых загадочных персонажей поэмы (в заметках к поэме на полях одной из рукописей (РНБ) она прямо отсылает его к Бердяеву) перейдет в «Пролог» и в тифозном бараке, где лежит героиня, сядет на стул у койки и расскажет обо всем, что случится с Ахматовой в 1946 году. В сцене суда над героиней он появится за столом президиума в «фуражке, с голубым околышком». В прозе о «Поэме без героя» Ахматова поясняет: «кто-то без лица и названия, конечно же тот, кто невидимо сопровождает нас всю жизнь».

Ахматова, как и некоторые другие из ее современников, не могла не размышлять о причинах бедствий, постигших Россию. Она слышала приближение Возмездия, обещанного Блоком.

Самого крупного поэта эпохи Серебряного века Александра Блока Ахматова ввела в «Поэму без героя» как главного персонажа ее первой части («Петербургские повести»), виновника гибели гусарского корнета, застрелившегося «на пороге» неверной возлюбленной. Ахматовой было хорошо известно, что прототип корнета Всеволод Князев застрелился в Риге, где квартировал его полк. «Порог» оказывается в поэме ступенью в тот же роковой 1914 год.

Ф. Степун писал в марте—июле 1940 года, за полгода до начала работы Ахматовой над «Поэмой без героя»: «Над сложным явлением “блоковщины”-петербургской, московской, провинциальной, богемной, студенческой и даже гимназической, будущему историку русской культуры и русских нравов придется еще много потрудиться. Ее мистически-эротическим манифестом была “Незнакомка”. <...> до чего велика, но одновременно мутна и соблазнительна была популярность Блока, видно из того, что в то время как сотни восторженных гимназисток и сельских учительниц переписывали в свои альбомы внушенные Блоку просительной ектинией строки:

Девушка пела в церковном хоре
О всех усталых в чужом краю,
О всех кораблях, ушедших в море,
О всех, забывших радость свою...

— проститутки с Подъяческой улицы, гуляя по Невскому с прикрепленными к шляпам черными страусовыми перьями, рекомендовали себя проходящим в качестве “незнакомок”.

Будь этот эротически-мистический блуд только грехом эпохи, дело было бы не так страшно. Страшно то, что он в известном смысле был и ее исповедочничеством» *.

Б. А. Филиппов, критик русского зарубежья, первым дал глубокое прочтение «Поэмы без героя», увидев за банальным любовным треугольником «историко-теософский треугольник», отразивший этическую ситуацию с ее трагическими последствиями для русского общества. Обозначив в Коломбине своего двойника, виновницу гибели молодого поэта, Ахматова готова взять на себя ответственность за преступление, которое, как она дает понять, является общим, в традициях русской соборности. Виновны все участники исторического маскарада 1913 года, все его маски, сам город Питер, «историческая живопись» которого является зловещим фоном, раскрывающимся из окон Фонтанного дворца.

Однако, подчеркнуто приняв вину на себя, Ахматова тут же делится ею с Александром Блоком. Одновременно она полемизирует с Ф. Степуном, защищая Блока от его отождествления с «блоковщиной». Защищая Блока, она одновременно защищала себя от другого мыслителя русского зарубежья И. Ильина, не принимавшего модернистской поэзии, как и эстетических исканий Серебряного века, связанных с философией Вл. Соловьева. Если все маски маскарада инвариантны, допуская возможность различных интерпретаций, образ Блока в поэме заявлен «открыто», причем в ходе работы над поэмой, по мере формирования ее философско-этической концепции, черты портретного и духовного сходства уточняются, демонстрируя слияние искусства с жизнью, в строгом соответствии с канонами символизма. Во избежание сомнений Ахматова насыщает текст парафразами из Блока:

Демон сам с улыбкой Тамары,
Но какие таятся чары
В этом страшном дымном лице:
Плоть, почти что ставшая духом,
И античный локон над ухом —
Все таинственно в пришлеце.
Это он в переполненном зале
Слал ту черную розу в бокале
Или все это было сном...

Обозначив Блока в поэме «Демоном» (думается, и в отместку за строки из черновиков обращенного к ней мадригала: «Вок-

---

* *Степун Ф.* Бывшее и несбывшееся. Лондон, 1990. С. 317, 318.

руг твердят — Вы Демон, Вы — красивы», она теперь бросает ему — «Демон сам»), Ахматова духовное пространство поэзии Блока избирает пространством борьбы тьмы и света, плоти и духа, как бы прилагая к нему суждение П. Б. Струве о Пушкине, перевоплотившем плоть в Дух, а Дух в Слово*.

Блок для нее «человек-эпоха», и выписывая свою философско-этическую концепцию десятых годов 20-го столетия, Ахматова ему, Блоку, доверяет «Слово», главнейший знак в ценностной иерархии. Она долго билась, кому отдать право «Слова». Было: «И поведано чьим-то словом», далее — «И моим поведано словом», и наконец

И Его поведано словом,
Как вы были в пространстве новом,
Как вне времени были вы, —
И в каких хрусталях полярных,
И в каких сияньях янтарных
Там, у устья Леты-Невы.

Представив Блока как знаковую фигуру еще и графически («На стене его твердый профиль. / Гавриил или Мефистофель...»), Ахматова одновременно создает мифологему поэта, приближенного к «вековому собеседнику луны» Люциферу, подводящему, по мысли Вяч. Иванова, к выбору пути Христа или Аримана. И уже дело творческой личности сделать выбор, за который придется платить («Все равно приходит расплата...»).

Поэт ценой жизни искупляет не столько свои грехи (по утверждению Ахматовой, истинному поэту они и «не пристали»), но грехи многих поколений. В свете развернутой ею мифологемы писавший стихи гусарский корнет из «Поэмы без героя» связан с другим корнетом, «надеждой России», о котором всегда помнила Ахматова, который снова погибает в поэме Маяковского «Про это», где толпа дуэлянтов преследует поэта, совершившего свой фантастический полет над Араратом и Машуком (отнюдь не географическими реалиями): Арарат — библейский символ спасения и возрождения, Машук — мифологизированный символ убийства поэта, миссии и провидца. Литературные мыслители начала XX века Розанов и другие видели в Лермонтове неосуществленное будущее русской литературы. Бесовская нечисть, лжепророки и совмещане расстреливают нового поэта, когда он в ночь под Рождество в поисках спасения, приземляется на купол Ивана Великого в Кремле:

* *Струве П.* Дух и слово. Paris: YMCA-Press, 1981. С. 32—37.

Окончилась бойня.
Веселье клокочет.
Смакуя детали, разлезлись шажком.
Лишь на Кремле
поэтовы клочья
сияли по ветру красным флажком.

Выстраивая свою мифологему, Ахматова недвусмысленно отправляет к поэме Маяковского, выделяя «Про это» в отдельную строфу:

Проплясать пред Ковчегом Завета
Или сгинуть!..
Да что там!
Про это
Лучше их рассказали стихи.

«Поэму без героя» Ахматова писала четверть века. Осенью 1940 были написаны первые фрагменты. Точка в работе как бы была поставлена в 1963 году, когда были вписаны в текст потаенные, или, как их называла Ахматова, «крамольные», строфы, связанные с «траурным Реквием», музыкой, «вторым шагом», «другой» темой, запрятанной на дно музыкальной шкатулки («У шкатулки тройное дно»). Время легализации потаенных строф, как свободное проявление авторской воли, является временем завершения работы над поэмой. Однако 12 апреля 1965 года Ахматова, по-видимому, в последний раз обратилась к тексту, вписав еще одну строфу, дополняющую мифологему поэта, и, как можно полагать, относящуюся к В. К. Шилейко, расшифровывавшему таблички древневавилонского эпоса и обладавшему даром графического письма:

Не кружился в Европах дальних,
Рисовал оленей наскальных, —
Гильгамеш ты, Геракл, Гессер,
Не поэт, а миф о поэте,
Взрослым был уже на рассвете
Отдаленнейших стран и вер.

Эти четверть века работы над поэмой были протяженностью формирования ее философско-этической концепции, вписывавшейся в культурологию XX века как существенная часть ее историко-литературных параметров. «Поэма без героя» не была опубликована в Советском Союзе при жизни Ахматовой, называвшей ее произведением «догуттенберговским», т. е. не знавшим печатного станка, но тем не менее являлась фактом литературного процесса, как и не издававшиеся романы Андрея

Платонова, расширяя и укрепляя русло отечественной литературы.

В январе 1946 года Б. М. Эйхенбаум выступил с докладами об Ахматовой перед интеллектуальной элитой Ленинграда в Доме ученых и Доме кино, предложив новую концепцию творчества Ахматовой, обобщив сделанное ею за годы «мнимого молчания», как можно полагать в полном объеме владея и ее потаенными произведениями, не называя их, но исходя из заложенного в них скрытого потенциала. Эйхенбаум, автор первой книги об Ахматовой, показал динамику главных категорий ее художественного сознания: «Тема памяти, истории, которая усиливается... Глубина мифа, в которой Муза становится заново живым поэтическим образом. Все это дает ощущение личной жизни, как жизни национальной, исторической, как миссии избранничества, как бремя, наложенное судьбой: “Твое несу я бремя, тяжелое, ты знаешь, сколько лет”. Вот откуда и сила памяти, и страшная борьба с нею (потому что «Надо снова научиться жить»), и чувство истории, и силы для нового пути, трагическое (не личное мужество), в жертву которому отдается личная жизнь: “Упрямая, жду, что случится”. Это уже от истории, от чувства опоры».

Его прозрения в глубину ахматовского дарования, кроме прямого текста, имело невероятно смелый для того времени подтекст. Эйхенбаум цитирует строфу одной из самых страшных частей «Реквиема»:

У меня сегодня много дела:
Надо память до конца убить,
Надо, чтоб душа окаменела,
Надо снова научиться жить...

В докладе утверждалась идея неубиваемости исторической памяти, о чем и напоминал Эйхенбаум: можно убить память в человеке, что отражено в стихотворении, но невозможно придать забвению историческую память.

Концепция творчества Ахматовой, предложенная Б. М. Эйхенбаумом, оказалась близкой более поздним исследованиям писателей и мыслителей русской эмиграции: Б. Зайцеву, Б. Филиппову, В. Франку, Глебу и Никите Струве, пришедшим своим путем к осмыслению тех же проблем. Однако зарубежными исследователями было сделано невозможное в безбожной России того времени. Они ввели поэзию Ахматовой в философскую систему христианских координат.

Обосновав концепцию историзма художественного мышления Ахматовой как триединство настоящего, прошлого и буду-

щего, В. Франк писал: «Время, смерть, покаяние: вот триада вокруг которой вращается поэтическая мысль Ахматовой». Заметим, что о покаянии, жертве и искуплении Ахматова задумалась и заговорила задолго до того, как постсоветское общество обратилось к этим темам. Идеи вины, жертвы, искупления, в христианском миропонимании, с одной стороны, и древняя идея «проживания» судьбы, соотнесенности индивидуальной и родовой (в случае Ахматовой — национальной) судьбы, с другой стороны, предстают главными в философии ахматовской поэзии, отсюда стоицизм и смирение как две ипостаси ее жизни и творчества.

Победа России в Великой Отечественной войне, оплаченная многими миллионами человеческих жизней, воспринималась Ахматовой, и не только ею, как искупление и начало новой страницы в истории страны-победительницы и ее народа.

Вторая мировая война завершилась «встречей на Эльбе» союзных армий, «братанием», декларациями, вызвавшими своего рода эйфорию и надежду на продолжение дружеских отношений и возможностей не только государственных, но и личных, человеческих контактов между гражданами различных стран с различными политическими системами. Однако надвигался новый идеологический прессинг, ознаменованный, как считала Ахматова, взаимосвязанными фактами — Постановлениями ЦК ВКП(б) по вопросам литературы, кино, музыки и Фултонов-ской речи премьера Великобритании Уинстона Черчилля, после чего между Советским Союзом и бывшими союзниками на многие годы опустился так называемый железный занавес.

В этом контексте встреча Ахматовой с оксфордским профессором, философом и писателем Исайей Берлиным, состоявшим в годы войны на дипломатической службе, приобретает в ее восприятии судьбоносный характер, определив глубину «мифа», претворяемого в художественную реальность.

В последних числах ноября 1945 года известный критик, литературовед и знаток поэзии (позже главный редактор одного из самых престижных изданий страны «Библиотека поэта» Владимир Николаевич Орлов) по просьбе Исайи Берлина представил его Ахматовой *. Несанкционированная встреча с иностранным дипломатом, а значит, по существовавшим представлениям, «шпионом», да еще другом Рендолда Черчилля, оказавшегося в Ленинграде сына премьер-министра Великобритании, вызвала

* *Берлин И.* Встречи с русскими писателями // Slavica Hierosolymitana. 1981. Vol. 5—6.

множество разговоров и пересудов, вплоть до того, что будто бы сам У. Черчилль, давний поклонник поэзии Ахматовой, предполагал прислать за ней самолет и вывезти ее в Англию.

Ахматова была убеждена, что встреча с Берлиным послужила одной из причин или поводов Постановления ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград» и началом «холодной войны», о чем она не раз говорила и написала в Посвящении к «Поэме без героя», обращенном к английскому гостю:

Полно мне леденеть от страха,
Лучше кликну Чакону Баха,
А за ней войдет человек...
Он не станет мне милым мужем,
Но мы с ним такое заслужим,
Что смутится Двадцатый Век...

В Оксфорде летом 1965 года, после вручения докторской мантии, Ахматова рассказывала И. Берлину, как 6 января, на следующий день после его прощального визита в Фонтанный Дом, в потолок ее комнаты был вставлен микрофон для подслушивания: «Для Ахматовой она сама и я рисовались в виде персонажей всемирно-исторического масштаба, которым судьба определила положить начало космическому конфликту (она прямо так и пишет в одном из стихотворений). Я не мог и подумать, чтобы возразить ей, что она, возможно, несколько переоценивает влияние нашей встречи на судьбы мира (даже если и принять во внимание реальность пароксизма Сталинского гнева и его возможные последствия), поскольку она бы восприняла мои возражения как оскорбление сложившемуся у нее трагическому образу самой себя как Кассандры — более того, это был удар по историко-метафизическому видению, которым проникнуто так много ее стихов».

О восприятии Ахматовой события встречи и ее последствий, оказавшихся шире судьбы двоих, писал Иосиф Бродский, близко знавший Ахматову в последние годы ее жизни: «Я думаю, что в оценке ее встречи в 1945 году с сэром Исайей Берлином Ахматова не так уж далека от истины. Во всяком случае ближе к истине, чем многим кажется. <...> Конечно, я не думаю, что “холодная война” возникла только из-за встречи Ахматовой с Берлином. Но, что гонения на Ахматову и Зощенко сильно отравили атмосферу — на этот счет у меня никакого сомнения нет» *.

---

* Континент. 1987. № 53. С. 370—372.

Правота Ахматовой состояла в том, что постигшая ее катастрофа (отлучение от литературы, новый арест сына, оказавшегося заложником родителей), действительно, обусловила, «космический конфликт» в ее, как говорил И. Берлин, «историко-метафизическом сознании», расширив горизонты художественного видения. Философские мотивы нарастают и углубляются, выводя в мировое пространство Духа.

«У нас отняли пространство и время», — сказала Ахматова Никите Струве в беседе с ним в 1965 году в Париже. За ее словами горечь разлуки с близкими, оказавшимися в русском рассеянии, сделавшими свой выбор, как Борис Анреп и Артур Лурье и др., или высланными из России на «философском пароходе». За «железным занавесом», опустившимся между Советским Союзом, Европой и Америкой, остался позже Исайя Берлин, с именем которого связано творческое предвечерье Ахматовой и поздний плодоносный вечер, хотя вопрос об адресатах ее поздней лирико-философской лирики не может быть решен однозначно.

Склонность к временным и пространственным определениям проявилась у ранней Ахматовой и как свойство индивидуального мышления, и как дань формирующейся поэтики акмеистического текста, с установкой на конкретность и простоту образа, освобождающегося от символистской туманности. Определенность места и времени отчетливо обозначены уже в ее первых книгах, хотя и статичны: «Хочешь знать, как это было? — / Три в столовой пробило...», «Я сошла с ума, о мальчик странный, / В среду, в три часа!..», «Он любил три вещи на свете...», «И дал мне три гвоздики...», «Я пришла к поэту в гости / Ровно в полдень, в воскресенье...» и т. д. Эти определения кроме указания на время и место происходящего в большинстве своем содержат число три как цифровое обозначение, еще не рационально, но интуитивно выходя к сакральному числу, определившему позже в «Поэме без героя» «тройное дно» шкатулки, как Ахматова назвала криптограммичность образности своей поэмы. В ее тайнописи сакральные три, пять, семь — восходят к магии чисел древних и ветхозаветных текстов и образуя свою ахматовскую нумерологию*.

---

* См. книгу: *Verheul K.* The theme of time in the poetry of Anna Ahmatova. The Hague; Paris, 1971; *Топоров В.* Об ахматовской нумерологии и менологии // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Указ. изд.

С годами статичное определение места и времени обретает динамику пространственности, поэт выстраивает свою философскую концепцию бытия, как бы в Зазеркалье истории. Синхрония и диахрония, пересекаясь, создают некий символ распятия, Голгофу судеб. В пространстве синхронии протекает жизнь персонажей, современников Ахматовой, в отведенном им историческом времени. Диахрония дает вертикальный срез истории, ряд перевоплощения, историко-культурных и мифологизированных, устанавливая «родословную» лирической героини и ее спутников, изначально имевших реальные жизненные прототипы, но множащихся в зеркалах истории мировой литературной и мифологической традиции.

Т. Цивьян, обратившаяся к родословной ахматовских перевоплощений в историческом времени и пространстве, в свете установок акмеизма на «мировой культурный текст», пишет: «Литературные героини, которых Ахматова по внешним или внутренним причинам связывала с собой, становились точкой отсчета для толкования или предсказания собственной жизни. Некий “список двойников” приведен самой Ахматовой в одном из поздних стихотворений:

Мне с Морозовою класть поклоны,
С падчерицей Ирода плясать,
Дымом улетать с костра Дидоны,
Чтобы с Жанной на костре опять.
Господи, ты видишь, я устала
Воскресать и умирать, и жить… *

Проблема перевоплощений ахматовской лирической героини во времени по исторической диахронии разрешается в поэтическом мотиве «невстреч» и «разминовений» во временном пространстве, выявляя динамику художественного мышления, соединяющего разные культурно-исторические пласты в сознании поэта.

«Cinque», «Шиповник цветет», «Полночные стихи» демонстрируют кажущуюся зыбкость временных реалий, мотив «невстречи» варьируется, уходит в глубины историко-культурной памяти или устремляется в будущее, в надежде на встречу и катарсис чувства. Лирические диалоги поэта со своими двойниками, персонажами любовной лирики глубоко трагичны, вводят в мир ахматовских сновидений, пока еще не осмысленных

---

* *Цивьян Т.* Кассандра, Дидона, Федра. Античные героини — зеркала Ахматовой // Литературное обозрение. М., 1989. С. 29.

сторон ее художественного мира. Лабиринт сложнейших ассоциативных связей обнаруживает тупиковость ситуаций:

Она говорит:

Сколько раз менялись мы ролями,
Нас с тобой и гибель не спасла,
То меня держал ты в черной яме,
То я голову твою несла.
С каждым разом глуше и упорней
Ты в незримую стучался дверь,
Но всего страшней, всего позорней
То, что совершается теперь.

Голос (Он говорит):

...Боже, что мы делали с тобою
Там, в совсем последнем слое снов!
Кажется, я был твоим убийцей
Или ты... не помню ничего.
Римлянином, скифом, византийцем
Был свидетель срама твоего.
И ты знаешь, я на все согласен:
Прокляну, забуду, дам врагу.
Будет светел мрак и грех прекрасен,
Одного я только не могу —
То, чего произнести не в силах,
А не то, что вынести скорбя, —
Лучше б мне искать тебя в могилах,
Чем бы вовсе не было тебя.
Но маячит истина простая:
Умер я, а ты не родилась...

(Ахматова. С. 347—348)

На диалогах разновременных голосов построена гротесковая и одновременно лирико-философская трагедия Ахматовой «Энума элиш. Пролог, или сон во сне», восходящая к древневавилонской культовой поэме, которую переводил В. Шилейко в пору их совместной жизни.

Культовая поэма-песня о сотворении мира и смене поколений богов в своих мифологических прозрениях оказывалась созвучной современности Ахматовой, когда было заявлено о сотворении мира, очищенного «вторым всемирным потопом», воспетого молодой советской поэзией, пьесой Маяковского «Мистерия-буфф». В своей трагедии Ахматова избрала литературную форму гротеска и буффонады, строя мир по модели, созданной верховным правителем Мардуком, уничтожившим призвавших его к власти «веселых» и «легкомысленных» богов, от которых было много шума и суеты. Мардук сотворил

небо и землю «на крови», разрубив тело праматери Тиамат, олицетворяющей собой изначальное состояние мира. Он устанавливает порядок небесных светил. Новые благодарные боги воздвигли ему храм в Вавилоне, устроили радостный пир и провозгласили пятьдесят имен Мардука, передав ему власть практически всех главных богов аккадского пантеона. Он «верховный распорядитель», держатель «скрижалей» или «таблиц» судеб, обладание которыми позволяло владельцу контролировать судьбы богов, т. е., по существу, всю вселенную.

В «Энума элиш» Ахматовой возникает пародийная схема: *наверху* — Власть, *под лестницей* живут по поставленным над ними законам уцелевшие потомки бывших «веселых» богов и по-прежнему суетятся, в меру сил и возможностей обслуживая Верховное божество, контролирующее ситуацию по телефону (голос с грузинским акцентом). А между этими жерновами власти и ее верноподданнейших слуг — писателей, деятелей искусства — героиня трагедии, сомнамбулически бормочущая лирические стихи о любви, разлуках и «невстречах», о природе и красоте Божьего мира.

В свои последние десятилетия Ахматова как-то по-особому интересуется проблемами времени и пространства. Среди ее друзей и собеседников известные физики — Рожанский Иван Дмитриевич, теоретик и философ; Глекин Георгий Васильевич, геофизик Будыко Михаил Иванович. Она состояла в переписке с астрофизиком Иосифом Самойловичем Шкловским, книгу которого «Вселенная, жизнь, разум», по словам Вяч. Вс. Иванова, «прочла» и «очень хвалила». К Шкловскому она относилась с исключительным вниманием еще и в связи с тем, что он проник в «тайнопись Гумилева», обратившись к его стихотворению «На Венере».

В письме к Ахматовой Шкловский писал по поводу своего выступления в газете «Известия» (13 февраля 1961, вечерний выпуск):

«Глубокоуважаемая Анна Андреевна!

Это пишет Вам незнакомый человек, не литератор, а астроном и физик. В ранней юности, еще до Отечественной войны, я был очарован стихами Николая Степановича. И это осталось у меня навсегда. Жестокая несправедливость по отношению к такому поэту меня всегда глубоко оскорбляла. И вот представился неповторимый случай. Я сделал попытку, если можно так выразиться, реабилитировать его через космос и этим, в меру моих скромных сил, отметить 75-ю годовщину его рождения... Я знаю, что это его последнее стихотворение. Я представляю,

как оно писалось... Простите меня, дорогая Анна Андреевна, я допустил вольность, исказив текст: вместо “на далекой звезде”... написал “на далекой планете...” Иначе ничего бы не вышло бы...» (16 февраля 1961, РНБ. Ф. 1073. № 1057).

Вяч. Иванов вспоминает: «До того, когда я зашел к Анне Андреевне на старую ленинградскую квартиру, она сказала, что при разборке старых книг на полке оказалось что-то по теории относительности. Она заговорила о ней с пониманием. Ее эти темы всегда занимали. Как-то в стихах, которые я ей прочитал, она усмотрела переложение современных физических теорий и, как она умела, в очень отчетливых и прозрачных формулировках пересказала то, что в стихах было неясным и запутанным: “Это что, имеется в виду представление о потоках частиц?..”» *.

Свидетельством такого интереса к до конца ею непознанному является запись в рабочей тетради Ахматовой, помеченная 1965 годом: «Взять эпиграф к “Листкам из дневника” из письма И. Б<родского>. ...Из чего он (Человек) состоит: из Времени, Пространства, Духа? Писатель надо думать и должен стремясь воссоздать Человека, писать Время, Пространство, Дух...» (ЗК. С. 724).

Ахматову мучил метафизический вопрос, «куда девается Время», и она размышляла над этой непостижимой проблемой вместе с Бродским, однако, как можно полагать, уже ранее осмыслив ее для себя, связав в мире своей поэзии с исторической памятью:

Как в прошедшем грядущее зреет,
Так в грядущем прошлое тлеет —
Страшный праздник мертвой листвы...

(«Поэма без героя». Ч. I. Гл. I)

С загадкой или тайной Времени связан и известный катрен Ахматовой:

Что войны, что чума! — конец их виден скорый,
Им приговор почти произнесен...
Но кто нас защитит от ужаса, который
Был бегом времени когда-то наречен?

Приятельница Ахматовой Надежда Яковлевна Мандельштам (вдова поэта) в интересных, злых и не во всем точных ме-

* *Иванов Вяч.* Беседы с Анной Ахматовой // Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991. С. 483.

муарах удивилась ужасу перед «бегом времени», заявленному Ахматовой, не приняв или не поняв мысли поэта, обращенной к философии истории в духовном космосе личности. Н. Мандельштам была убеждена, что ужас сталинских застенков навсегда останется главным ужасом, пока живы современники. Ее оценка отношений Ахматовой с действительностью в последние десятилетия жизни поэта полна иронии: «Она вошла в период примиренной старости, и трагическим для нее оказались не наши земные дела — преследование за мысль и слово, двуязычие, разделенность людей и взаимное непонимание, — а “бег времени”, естественный ход вещей, наш путь от рождения к смерти» *.

Столь же ироничны оценки Н. Мандельштам усилий Ахматовой совладать с философской проблематикой трагедии «Энума элиш», построенной на смещении временных и пространственных планов.

Уходы лирической героини Ахматовой в виртуальные миры расширяли возможности художественного видения, выводя в открытое вневременное пространство, о чем говорилось ранее в поэме («Как вы были в пространстве новом, как вне времени были вы»), стирая границы между снами и явью.

Творимую Ахматовой художественную реальность трагедии и поздней лирики Н. Мандельштам называет однозначно «загробным миром», как и ту реальную жизнь, которая была отведена ей самой и Ахматовой, по ее мысли в советской действительности **.

---

* *Мандельштам Н.* Воспоминания. Книга 2. Paris: YMCA-Press, 1987. С. 407.

** Однако Н. Мандельштам в письме архиепископу Сан-Францисскому (Шаховскому) видит свой переход в мир иной, как в некое виртуальное царство:

«Владыка Иоанн!

Мне лестно Ваше внимание. Я его, конечно, отношу к тому, что я вдова Мандельштама. Вы меня зовете за океан, а я еле выползаю на кухню своей однокомнатной квартиры. Мне очень больно, что мы не увидимся, но скольких людей я уже не увидела. Чудо, что я дожила до 80 лет и еще в своем уме <...> Я смертельно устала от этой жизни, но верую в будущую. Там я надеюсь выцарапать глаза О. М. за то, чему он меня обрек» *(Мандельштам Н.* Книга 3. Paris: YMCA-Press. С. 331).

Публикация письма вызвала недовольство церковников и гнев М. Ардова, резко отрицательно оценившего воспоминания Н. Я. Мандельштам в целом. Как он утверждает, зная с детства Ахматову, подолгу гостившую в их доме на Ордынке, отношения

Однако создаваемая Ахматовой художественная реальность была прорывом в открытое пространство будущего, того возможного, что не было реализовано в отведенном ей временном отсчете в силу деформирующих жизнь обстоятельств. Появление «Гостя из Будущего» предлагало поиск выхода из тупиковых ситуаций повседневности в мир возможной и естественной реализации натуры, как залог искомой гармонии.

В. В. Розанов не раз возвращался к лермонтовской «Русалке» и «Морской царевне», горестному образу, свидетельствующему о хрупкости «стенки» или «перегородки» между реальным миром и его виртуальным отражением. Морская царевна превращается в «чудо морское с зеленым хвостом» в силу отторжения от природной стихии, от мира, «где рыбок златые гуляют стада, где хрустальные есть города...» *.

Любопытно, что Ахматова как-то ассоциировалась с образом и «Русалки» (первое из обращенных к ней стихотворений Гумилева), и «Морской царевны» (позже, когда ее отношения с Н. Н. Пуниным закончились разрывом). Среди строф, не вошедших в «Поэму без героя», есть и такая:

А за тонкой стенкой, откуда
Я ушла, не дождавшись чуда,
В сентябре, в ненастную ночь,
Старый друг не спит и бормочет,
Что он больше, чем счастья, хочет
Позабыть про Царскую дочь...

В примечании к строфе Ахматова отсылает к стихотворению Лермонтова «Морская царевна».

«Чудо» или его ожидание уводят к поискам и причинам «невстречи», в виртуальный мир. Лирическая героиня свободна в

полностью мифологизированы, и такое их описание оказалось возможным только после кончины Ахматовой (*Ардов М*. Post Scriptum // «Свою меж вас еще оставив тень...». 1992. С. 176—178). Ортодокс Ардов не увидел за обещанием «выцарапать глаза» своего рода попытки вырваться из загробного мира повседневности в мир, после смерти, представляющийся более реальным. Абсурдизм действительности рождает абсурдизм сознания, или перевернутую модель реальности и потусторонней жизни, когда настоящее представляет устойчивым «загробным», а приближающееся «загробное» видится некой новой реальностью, пространством встреч, выяснения отношений, возможностью «выцарапать глаза».

* *Розанов В.* Во дворе язычников. Собрание сочинений. Т. 10. М., 1999. С. 317—320.

своем движении по диахронии, которое не ограничивается уходом в прошлое.

Русская поэзия и философия всегда были связаны с эсхатологией, и Ахматовой было не уйти от вопросов и поисков ответов на вопросы, занимавших ее предшественников и современников. Время, пространство, Дух, человек и память о нем в вечности возвращали ее к апокалиптическим картинам сновидений, где «Ангел клянется Живущим, что времени больше не будет». В последний год жизни Ахматову преследовал сон, о котором она несколько раз вспоминает в своих записях и разговорах: «Мой сон накануне превосходил все, что в этом роде было со мной в жизни. Я видела планету Землю, какой она была через некоторое время (какое?) после ее окончательного уничтожения. Кажется, все бы отдала, чтобы забыть этот сон!» (запись от 31 августа 1964). А. Найман записал с ее слов повторяющееся сновидение: «Мой сон я видела в ночь на 1 октября. После мировой катастрофы я, одна-одинешенька, стою на земле, на слякоти, на грязи, скольжу, не могу удержаться на ногах, почву размывает. И откуда-то сверху, расширяясь по мере приближения и поэтому все более мне угрожая, низвергается поток, в котором соединились все великие реки мира: Нил, Ганг, Волга, Миссисипи... Только этого не хватало...» *.

Эта картина апокалипсиса связана с трагедией «Энума элиш» о сотворении мира и о видящейся ей его конечности. Остался недописанным диалог героини трагедии с Последней Бедой, образ которой пришел в трагедию из переводов Рабиндраната Тагора, которые Ахматова делала для готовящегося его собрания сочинений.

27 мая 1964 года в ее дневнике появляется запись: «Смерть Неру. Особенно горестно после Тагора и приближения к буддизму, кот<орым> я живу последнее время (джале-джуле-джунда сваха брум. Алмазная дарани)» (РТ 109). Универсализм религиозных воззрений Ахматовой не противоречил ее православию. Запись же об интересе к буддизму связана с исповедуемой Н. Гумилевым идеей перевоплощения душ и памяти индивидуума о ранее прожитых жизнях. В это время она занималась биографией Гумилева, обращая внимание на его, как она считала, визионерские стихи: «Визионер, Пророк, предсказавший в деталях свою смерть», — говорила она.

Сны Ахматовой — еще неизученная страница ее земной и виртуальной жизни, где сновидениям отводилось особое место,

---

* *Найман А.* Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1989. С. 5.

связанное с *тайной,* без которой, по ее глубокому убеждению, нет подлинной поэзии. Процесс творчества она считала имманентным, иррациональным и тесно связанным с миром сновидений. На рубеже 1960-х годов появляется запись: «Сегодня ночью я увидела (или услышала) во сне мою поэму — как трагический балет. (Это второй раз, первый раз это случилось в 1944 г.)».

На кромке яви и сна вырастает миф Ахматовой, на возможность и углубление которого указывал в свое время Б. М. Эйхенбаум. Включенность в историко-культурное пространство мифа происходит в ее творчестве как бы на уровне мифического сознания, представляя реальность более убедительной, чем сама реальность. В поздний период творчества миф функционирует в творчестве Ахматовой как сознательная творческая установка. При историзме художественного мышления как часть его присутствует мифическое сознание, углубляющее историзм, обогащающее его дополнительной и многослойной историко-культурной информацией.

Эта причастность к мифическому сознанию во многом объясняет нетерпимость Ахматовой к мифологизации реальных персонажей, ситуаций и фактов на уровне вульгарно-бытовом. Так, Ахматову раздражала мифологизация литературной и окололитературной молвой ее отношений с Блоком. В шутку и всерьез она собиралась написать книгу «Как у меня не было романа с Блоком».

Ее пугало, что мифологизация, так сказать, на бытовом уровне не только сопровождает многих великих, но со временем сливается с реальностью, становится ее неотъемлемой частью. Стремлением противостоять подобному «мифотворчеству» в значительной мере объясняются контрответы Ахматовой на воспоминания петербургских знакомых, оказавшихся в эмиграции и занявшихся писанием мемуаров, которые она определяла как «псевдомемуарии», посвятив их критическому разбору многие страницы своих «рабочих тетрадей». Сегодня и беллетризированная биографическая проза Георгия Иванова «Петербургские зимы», и воспоминания Ирины Одоевцевой «На берегах Невы» и на «Берегах Сены», книга Сергея Маковского «На парнасе Серебряного века», «Курсив мой» Нины Берберовой, воспоминания А. Тырковой-Вильямс и многое другое читается с интересом и благодарностью за все, что было сохранено в памяти, вне зависимости от того, как это интерпретировано. Так это для читателя, немного по другому для исследователя, и уже совсем по другому для самой Ахматовой, которая не оставила

без комментария ни одну из появляющихся публикаций. А читала она все, выходившее в Европе и в Америке на русском, французском и английском языках. И вот сочла необходимым установить обстоятельства написания всех стихотворений Гумилева, имеющих отношение к ней, провела скрупулезнейшую работу по установлению других адресаток его любовной лирики. Ахматова считала Гумилева «самым непрочитанным поэтом XX века» и стремилась разрушить «миф», связанный с оценками его В. Брюсовым и Вячеславом Ивановым, писавших о нем как о парнасце и подражателе Ликонту де Лилю и Эредиа. Она прочитывает и раскрывает «тайнопись» творчества Гумилева, устанавливает биографические контексты его так называемой «экзотической поэзии». Яростно и зло критикует Г. Струве и Б. Филиппова, первых издателей нью-йоркского собрания Н. Гумилева. Конечно же, она была счастлива увидеть изданные ими собрания сочинений и Николая Гумилева, и Осипа Мандельштама, но вместе с тем возмущалась тем, что авторы вступительных статей пользовались непроверенными фактами из тех же воспоминаний Г. Иванова, И. Одоевцевой, Н. Оцупа, в которых упоминались «корзины с прокламациями», деньги, полученные Гумилевым для дел «Петроградской боевой организации» Таганцева, которой, как свидетельствуют ныне опубликованные материалы, вообще не существовало, рассказы, о том, как Н. Гумилев отправлялся на «явки» ряженым и пр. и т. п. Ахматова с возмущением писала, что все эти досужие выдумки мешают восстановлению Николая Гумилева в правах у него на родине, препятствуют изданиям его произведений.

Учитывая сложность ситуации общественно-исторической и литературно-критической, имея изначально конкретную задачу восстановления биографии Н. Гумилева — поэта, путешественника, этнографа, Ахматова, однако, обратилась к проблемам более широким — философским и психологическим аспектам творчества.

Она не раз обращала внимание, что главным в бытовании произведения как факта сокровенной жизни творца и ценности произведения уже вне зависимости от личных мотивов, вызвавших его к объективному существованию, является не то, кому посвящено произведение, а кому оно написано. Устанавливая адресатов любовной лирики Гумилева, тех, к кому обращено стихотворение, Ахматова выходит к постановке проблемы адресата в мире художественного творчества в ее философско-этическом содержании. Сама она нередко зашифровывала адресатов

своих стихов, меняла посвящения, нарочито пуская любознательного или любопытного читателя по ложному следу*.

Посвящения как вечная проблема жизни и творчества больших поэтов сознательно введена Ахматовой в применение к собственному творчеству в широкий историко-культурный план, в пространство мифа, где встречаются мифологизированные ею персонажи. Это к ним обращен один из ее последних катренов:

И умирать в сознаньи горделивом,
Что жертв своих не ведала числа,
Что никого не сделала счастливым,
Но незабвенною для всех была.

«Никого не сделала счастливым», но и сама не узнала счастья разделенной любви, которая, однако, не дает шедевров любовной лирики.

Мы едва ли узнаем, о ком Ахматова говорила П. Н. Лукницкому: «Любила лишь раз. Но как...», к кому обращены выделяемые ею строки «пьянея звуком голоса, похожего на твой...», «...и шпор твоих легонький звон», равно как и что стоит за одной из записей в ее «рабочей тетради»:

«Когда в 1910 г. люди встречали двадцатилетнюю жену Н. Гумилева, бледную, темноволосую, очень стройную, с красивыми руками и бурбонским профилем, то едва ли приходило в голову, что у этого существа за плечами уже очень большая и страшная жизнь, что стихи 10—11 г. не начало, а продолжение» (ЗК. 220).

Эти автопризнания обращают к тайнописи ахматовской лирики, расшифровывать которую она не рекомендовала, но оставила записки о тайне художественного творчества. Ее «Проза о поэме», разрозненные дневниковые заметки, записи в «рабочих тетрадях» составили своего рода историко-философский трактат, состоящий из множества фрагментов, как-то связанных с «рефлексией объяснения текста», свойственного символистам и как-то причудливо пересекающихся с «Опавшими листьями» В. В. Розанова. Учитывала она и другое — неиссякаемый интерес читателей — современников и потомков к жизни поэта, к тайне творчества, к реальным фактам биографии, отсылая к именам названных или неназванных адресатов. И она ответила одновременно всем ушедшим и живым к тому времени адреса-

---

* *Бернштейн И.* Скрытые поэтические циклы в творчестве Анны Ахматовой // Царственное слово. Ахматовские чтения. Выпуск I. М., 1992.

там ее любовной лирики. Ответ, записанный 1 апреля 1963 года в одной «из рабочих тетрадей», содержит итог раздумий о философии творчества: «Ты. Это “ты” так складно делится на три, как девять или девяносто. Его правая рука светится одним светом, левая — другим, само оно излучает темное сияние...». Сакральное три определяло у Ахматовой законы бытия и творчества. Здесь и восхождение к божественной Троице, на ипостасях которой воздвигнута философия русского символизма. Здесь и «три карты», тайну которых «Пиковая Дама» доверяет Германну (Ахматова, смеясь, сообщала: «...ходят слухи, Германн влюбился в старуху, а старуха пишет стихи»). И, наконец, обращение к Данте, которого она «читала всю жизнь»: «...Число три есть корень девяти, ибо без любого другого числа само собой оно становится девятью, как то воочию видим мы; трижды есть суть девять» (*Данте Алигьери.* Новая жизнь. XXIX. Перевод М. Лозинского).

В «Полночных стихах» — последнем лирическом цикле* Ахматова выходит к проблемам русской философской лирики в ее вершинных проявлениях — Пушкину, Тютчеву, Фету, Маяковскому. Она помнила предсмертные стихи Маяковского о силе Слова:

Бывает, выбросят, не напечатав, не издав,
Но Слово мчится, подтянув подпруги,
Звенят века и подползают поезда
Лизать поэзии мозолистые руки.

Среди лирических фрагментов, оставшихся в записной книжке Маяковского, связанных с его работой над поэмой «Во весь голос», есть известные строфы, вызывающие уже более семи десятков лет утихающие и вновь возникающие споры об их адресате:

Уже второй должно быть ты легла
В ночи Млечпуть серебряной Окою
Я не спешу и молниями телеграмм
Мне незачем тебя будить и беспокоить...

Конкретного адресата, к кому обращены эти бессмертные строки, давно нет в живых. Да и был ли он конкретным. На право им быть претендуют по крайней мере три известных фамилии. Однако «Ты» Маяковского «так же складно» делится на три, как об этом пишет Ахматова.

---

* Ахматова «завещала» Н. Струве написать о «Полночных стихах», что и было выполнено.

* * *

Кончина Ахматовой, последовавшая 5 марта 1966 года в подмосковном санатории Домодедово, отпевание в Соборе Николы Морского в Ленинграде и похороны на кладбище в Комарове, вызвали отклики из многих стран и, если их все собрать, этот «венок Ахматовой» может составить целую книгу. Во многих православных соборах мира прошли заупокойные службы и в дни похорон, и в седьмицу, и в сороковины.

Прощаясь с Ахматовой, Н. Струве писал, обращаясь к ее русскости, связи с национальной жизнью и национальной культурой: «От Пушкина у Ахматовой высшее чувство меры: целомудрие слова, сжатость выражения. И обостренная совесть. От Достоевского («А Омский каторжанин все понял и на всем поставил крест») психологическая осложненность и философский пафос. От Иннокентия Анненского («А тот, кого учителем считаю») утонченность современной чувствительности. Последняя великая представительница великой русской дворянской культуры, Ахматова в себя всю эту культуру вобрала и претворила в музыку» *.

Однако лаконизм в определении ахматовского гения отсылал к понятию универсализма как явления русской литературы и философии. Творчество Ахматовой, ее бытие (в столь близком ее мышлению метафизическом смысле) шире обозначенного временного культурного пространства. Для нее были своими миры античности и древнего Вавилона, она не раз говорила, что читает Шекспира и Данте на языке оригинала. Как-то на вопрос молодого литератора об авторстве произведений Шекспира, царственным жестом указала на полку с книгами, сказав: «Вот он — Шекспир».

Диалог с Данте продолжался в течение всей ее долгой жизни. Возможность его была обусловлена сознанием своего избранничества и значимости в мировом общекультурном процессе, как и естественность разговора с Музой:

И вот вошла. Откинув покрывало,
Внимательно взглянула на меня.
Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала
Страницы Ада?» Отвечает: «Я».

Последним публичным выступлением Ахматовой было ее «Слово о Данте», произнесенное 19 октября 1965 года в Боль-

* *Струве Н.* // Вестник РСХД. 1966. № 80.

шом театре. «Я счастлива, — сказала она, — что сегодня в торжественный день могу и должна засвидетельствовать, что вся моя сознательная жизнь прошла в сиянии этого великого имени, что оно было начертано вместе с именем другого гения человечества — Шекспира на знамени, под которым началась моя дорога, и вопрос, который я посмела задать Музе, тоже содержит это великое имя — Данте. ...И для тех, кто был тогда со мною рядом, величайшим и недосягаемым Учителем был суровый Алигиери, и между двух флорентийских костров Гумилев видит, как:

Изгнанник бедный Алигиери
Стопой неспешной сходит в Ад.

А другой мой друг и товарищ Осип Мандельштам, положивший годы на изучение Данте, пишет в стихах и прозе замечательный трактат “Разговор с Данте...”» (ЗК. С. 677).

В тот вечер, когда Ахматова бросила в зал торжественного собрания имена неупоминаемых поэтов Гумилева и Мандельштама, у нее начались сердечные боли, вскоре приведшие к последнему инфаркту, от которого она уже не оправилась.

Свойственные ей чувства достоинства и избранничества были обусловлены прежде всего представлением Ахматовой о значимости поэта и ощущением себя голосом России даже в годы вынужденного молчания. Об олицетворении Ахматовой России и ее культуры писал немецкий поэт и эссеист Ганс Вернер Рихтер, присутствовавший в Сицилии в дни присуждения Ахматовой премии Таормино, в конце декабря 1964, т. е. чуть больше чем за год до ее смерти. Подтрунивая над своим потрясением от встречи, он сообщал: «Да, здесь сидела сама Россия — посреди сицилийско-доминиканского монастырского сада. Россия восседала в белом лакированном садовом кресле, на фоне мощных колонн монастырской галереи. Великая княгиня поэзии (придворная дама на почтительном от нее расстоянии) давала аудиенцию поэтам в собственном дворце. Перед ней стояли поэты всех стран Европы — с Запада и с Востока — малые, мельчайшие и великие, молодые и старые, консерваторы, либералы, коммунисты, социалисты; они стояли, построившись в длинную очередь, которая тянулась вдоль галереи, и подходили, чтобы поцеловать руку Анны Ахматовой. Я присоединился к ним. Она сидела, протягивала руку, каждый подходил, кланялся, встречал милостивый кивок и многие — я видел — отходи-

ли, ярко раскрасневшись, каждый совершал эту церемонию в манере своей страны» *.

За почтительной иронией немецкого острослова пряталось очевидное. За рубежом в Ахматовой видели и чествовали Россию и ее великую культуру. На чествование в Таормино, как через полгода в Оксфорд, приехали гости из разных стран мира, в их числе ее современники и знакомцы — русские эмигранты: писатели, музыканты, художники. Значимость Ахматовой понимала и советская литературная элита, присутствовавшая на торжествах, однако в России говорить об этом, а тем более писать было не положено.

Прощаясь с вторым тысячелетием от Рождества Христова, мы видим, что великий русский поэт и мыслитель Анна Ахматова заняла наконец, свое законнейшее место в кругу персон XX века. А в грандиозной мозаике лондонской национальной галереи, Борис Анреп запечатлел ее среди великих, в аллегорической фигуре Страдание, благословляемую Ангелом, среди руин блокадного Ленинграда.



* *Рихтер Г. В.* Эвтерпа с берегов Невы, или чествование Анны Ахматовой в Таормино. Цит. по: *Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой. М., 1997. Т. 3. С. 501—502.

I

КРИТИКА
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
1912—1945

М. А. КУЗМИН

Предисловие к первой книге стихов А. А. Ахматовой «Вечер»

СПб., 1912

В Александрии существовало общество, члены которого для более острого и интенсивного наслаждения жизнью считали себя обреченными на смерть. Каждый день их, каждый час был предсмертным. Хотя предсмертное времяпровождение в данном обществе сводилось к сплошным оргиям, нам кажется, что сама мысль о предсмертном обострении восприимчивости и чувствительности эпидермы и чувства более чем справедлива. Поэты же особенно должны иметь острую память любви и широко открытые глаза на весь милый, радостный и горестный мир, чтоб насмотреться на него и пить его каждую минуту последний раз. Вы сами знаете, что в минуту крайних опасностей, когда смерть близка, в одну короткую секунду мы вспоминаем столько, сколько не представится нашей памяти и в долгий час, когда мы находимся в обычном состоянии духа.

И воспоминания эти идут не последовательно и не целостно, а набегают друг на друга острой и жгучей волной, из которой сверкнет: то давно забытые глаза, то облако на весеннем небе, то чье-то голубое платье, то голос чужого вам прохожего. Эти мелочи, эти *конкретные* осколки нашей жизни мучат и волнуют нас больше, чем мы этого ожидали, и, будто не относясь к делу, точно и верно ведут нас к тем минутам, к тем местам, где мы любили, плакали, смеялись и страдали — где мы жили.

Можно любить вещи, как любят их коллекционеры, или привязчивые чувственной привязанностью люди, или в качестве сентиментальных сувениров, но это совсем не то чувство связи, непонятной и неизбежной, открывающейся нам то в горестном, то в ликующем восторге, на которое мы указывали

выше. Нам кажется, что, в отличие от других вещелюбов, Анна Ахматова обладает способностью понимать и любить вещи именно в их непонятной связи с переживаемыми минутами. Часто она точно и определенно упоминает какой-нибудь предмет (перчатку на столе, облако, как беличья шкурка, в небе, желтый свет свечей в спальне, треуголку в Царскосельском парке), казалось бы, не имеющий отношения ко всему стихотворению, брошенный и забытый, но именно от этого упоминания более ощутимый укол, более сладостный яд мы чувствуем. Не будь этой беличьей шкурки, и все стихотворение, может быть, не имело бы той хрупкой пронзительности, которую оно имеет. Мы не хотим сказать, что всегда у автора вещи имеют такое особенное значение: часто они не более как сентиментальные сувениры, или перенесение чувства с человека и на вещи, ему принадлежащие. Мы говорим это не в упрек молодому поэту, потому что это уже не мало — заставлять читателя и помечтать, и поплакать, и посердиться с собою вместе, хотя бы посредством чувствительной эмоциональности, — но особенно ценим то первое понимание острого и непонятного значения вещей, которое встречается не так часто. И нам кажется, что Анна Ахматова имеет ту повышенную чувствительность, к которой стремились члены общества обреченных на смерть.

Этим мы не хотим сказать, чтобы мысли и настроения ее всегда обращались к смерти, но интенсивность и острота их такова. Положим, она не принадлежит к поэтам особенно веселым, но всегда жалящим.

Нам кажется, что она чужда манерности, которая, если у нее и есть, однородна несколько с манерностью Лафорга, то есть капризного ребенка, привыкшего, чтоб его слушали и им восхищались. Среди совсем молодых поэтов, разумеется, есть и другие, стремящиеся к тонкой и, мы сказали бы, хрупкой поэзии, но в то время, как одни ищут ее в описании предметов, которое принято считать тонким: севрских чашек, гобеленов, каминов, арлекинов, рыцарей и мадонн (Эренбург), другие в необыкновенно изощренном анализе нарочито-причудливых переживаний (Мандельштам), третьи в иронизирующем описании интимной, несколько демонстративно-обыденной жизни (Марина Цветаева), — нам кажется, что поэзия Анны Ахматовой производит впечатление острой и хрупкой потому, что сами ее восприятия таковы, от себя же поэт прибавляет разве только лафорговскую, на наш вкус приятную, манерность.

Вячеслав Иванов однажды высказал мысль, что у оригинальных поэтов прежде всего появляется своя манера, от кото-

рой впоследствии они отказываются для своего «лица», в свою очередь приносимого в жертву своему стилю. Из того, что в данном случае у поэта манера уже существует, легко можно заключить, что этот поэт оригинальный и что новый женский

голос, отличный от других и слышимый, несмотря на очевидную, как бы желаемую обладателем его, слабость тона, присоединился к общему хору русских поэтов.

Мы пишем не критику, и наша роль сводится к очень скромной: только назвать имя и как бы представить вновь прибывшую. Мы можем намекнуть слегка об ее происхождении, указать кой-какие приметы и высказать свои догадки, — что мы и делаем. Итак, сударыни и судари, к нам идет новый, молодой, но имеющий все данные стать настоящим поэт. А зовут его — Анна Ахматова.



В. ЧУДОВСКИЙ

По поводу стихов Анны Ахматовой *

Человека, пишущего стихи, мы вообще называем поэтом. Женщину, пишущую стихи, мы называем Музой. И даже если это сказано шутливо, здесь заключается какое-то смутное, но многозначительное утверждение того, что женское вдохновение в глубочайшем корне своей женственности отличается от вдохновения мужского.

И чем меньше женщин, способных сказать в поэзии свое новое слово, тем большим вниманием мы обязаны к творчеству женщины, которая первой же полудюжиной стихотворений в двух-трех журналах привлекла суждение критики и заслужила равно для себя почетные: похвалу Валерия Брюсова и грубую брань г. Буренина.

Анна Ахматова умеет по большой дороге современной художественной культуры идти с такой самобытной независимостью личной жизни, как будто бы эта большая дорога была причудливой тропинкой ее заповедного сада.

Да, большая дорога, ибо далеко, далеко назад виднеется ряд вех, уходящих в былое... Как много нужно вспомнить для того, чтобы наклеить на эту маленькую книжку ярлык со столь простою надписью: «импрессионизм субъективно-синтетический». А ведь это лишь внешняя оценка.

Когда полвека с небольшим назад люди пришли к трагической невозможности дальше выявлять реальный мир во всем бесконечном осложнении мелочей и подробностей, и казалось, что красота зашла в тупик, тогда открылась — сначала неясно, потом, как гром победных труб, — тайна синтетического восприятия: оказалось, что несколько удачно выхваченных частностей дают такую же полную synthesis картины, как и все

* Сборник «Вечер», издание Цеха поэтов.

несметные действительные подробности. Миллионы листьев затрепетали в двух-трех обобщающих мазках... И вот, когда европейские цари Прекрасного пошли по новому пути, то им, в силу закона, заставляющего весь мир служить Царям, подвернулось японское искусство с достигнутым умением дать целый пейзаж в двух-трех линиях. О «влиянии» японцев много говорили; но правда ли, что желтолицые опричники культуры могли серьезно «влиять» на самостное, царственное творчество Европы?

Как бы то ни было, японское искусство нам пригодилось на топливо, и имя далеких чужаков стало обозначать определенную «манеру» синтетического восприятия.

В русскую поэзию эта «манера» введена в окончательном виде Иннокентием Анненским.

В стихах Анны Ахматовой очень много «японского» искусства. Та же разорванность перспективы, то же совершенное пренебрежение к «пустому» пространству, отделяющему первый план от заднего плана; то же умение в сложном пейзаже найти те три дерева, которые наполнят растительностью целую местность, или тот единственный, едва намеченный конус, который даст ощущение чрезвычайной «гористости».

«Японское» искусство, благодаря победности своего мастерства, уверенной виртузности своей, может показаться чем-то особенно радостным. Быть может, это так у желтолицых. Но для нас, европейцев, в бездонной сокровищнице неумирающих печалей оно становится глубоко трагичным.

Художник до того изощряется в умении сложную картину передать пятью-шестью чертами, что он становится неспособным видеть все остальное... Искусство в самой силе своей становится бессилием*. Анна Ахматова признается нам, что из всего образа встретившейся девушки, чья прелесть неясно сквозит в этих стихах, она заметила только одну черту: «мне только взгляд один запомнился незнающих спокойных глаз»... Остального она не видела...

В другом стихотворении она говорит: «Я вижу все. Я все запоминаю, любовно кротко в сердце берегу». А посмотрите тут же перечисление того, что она видит и запоминает: какая непоследовательность восприятия, какая разорванность впечатлений! Но именно эта трагическая в самом существе своем чер-

---

* Хирошиги сказал: «В моих картинах даже точки живут». Но подумал ли он, что для этого приходится пожертвовать всем, что кругом этих точек? А ведь пространство непрерывно...

та нашего современного бессилия и придает стихам Анны Ахматовой их столь обаятельный субъективизм.

Из печали своей творим мы себе красоту. И становится силою слабость.

Под внешней «японской» формой, отчасти привычной нам, но все еще экзотичной, раскрывается, как внутреннее содержание, душа и жизнь какой-то орхидеи...

Впечатление иногда сосредоточивается в странных образах и выражениях, которые прямо и непосредственно передают редкостные переживания: «Как соломинкой пьешь мою душу. Знаю, вкус ее горек и хмелен»... «А теперь я игрушечной стала, как мой розовый друг какаду». Первое прикосновение обручального кольца ей кажется укусом звенящей осы... Но, конечно, не в этих случайных заострениях, которые могли бы быть искусственной манерой, подлинно горький и хмельной вкус ее поэзии.

Много пошлых улыбочек встретят эти острые строки:

«Муж хлестал меня узорчатым, вдвое сложенным ремнем»... И внешняя пряность их могла бы быть позой. Но неужели нет в этих двух строчках того едва уловимого, неподражаемого, чего не придумает никакая поза? Захватывающий тон исповеди, слышный в этом стихотворении, конечно, не в воображаемом ремне, а в том состоянии души, которое здесь обнаружено. И мне жутко становится, когда я представляю себе женщину, которая, вспоминая это дело (ибо поэт вспоминает небывшее равно как и бывшее), мужа упоминает вскользь, как подлежащее, и только как подлежащее, а ремень выявляет так ярко: вдвое сложенный, и это точное слово: «узорчатый». С ремнем, не с мужем соединяет она всю боль и все унижение.

О, как свободны эти женщины в причудной нелепости своей! Такие женщины, не сомневайтесь, были, и как перед ними бессильны мужчины со всей своей логикой, — женщины, которые на пытке с яркой силой выявляли в сознании мутный отблеск раскаленных углей на ржавых клещах, а судей не замечали, так совсем и не замечали. О, безвозвратно погибшая поэзия жестокого века, когда странные и потому обреченные женщины так странно проявлялись в застенке Бенедикта Карпцова, чудовищного «Истребителя Ведьм»... А могли бы мужья из нашего народа бить своих жен, если бы вникли они, как и о чем будет петь избитая жена словами песни народной?

Мечта питает поэзию Анны Ахматовой. Глубоко грустная мечта, часто романтическая по содержанию. Впрочем, романтиком мы называем мужчину, который в действительности ви-

дит один лишь предлог для мечты; женщина же, которая хочет мечтать, — не романтик, а просто... женщина.

Что может быть более грустного, чем грустная мечта? Ведь именно мечта — вернейший путь к радости, единственный, который не должен бы обманывать. Пусть глубже и всеобъятнее печаль мысли и чувства; но ведь она сама себе награда. Джакомо Леопарди, Джордж Байрон, эти цари тоски, не от нее ли прияли свой царственный венец? Печаль Леопарди благоговейно созерцаю, и ясен взор моего созерцания; но туманится взор перед женской печалью...

Трагедия титанической мужской мысли менее трогательна, чем трагедия женственно слабой грезы... Трагедия грезы! Страдание цветка! Я хотел выдержками пояснить печальную сущность стихов Анны Ахматовой. И я еще раз перелистал всю книжку, подыскивая примеры. Но нет, не нужно. Нельзя давать по каплям тонкий и душистый яд, разлитый повсюду... Мечта ее, впрочем, не всегда печальна. Она имеет оба устремления, вверх и вниз, но как трагически неравны они! Каким хрупким, неуловимым, призрачным счастием хочет она уравновесить свою печаль, тоже призрачную, тоже невесомую, но такую большую, большую... «Кто сегодня мне приснится в легкой сетке гамака?» — вот вопрос ее оптимистических настроений. Иногда она хочет света: «Я места ищу для могилы, не знаешь ли, где светлей?». Отравленность ее неизлечима; она спешит к жениху: «О, такой пленительной истомы я не знала до сих пор», но сейчас же, через две строчки, радость ее с бессознательной привычкой воспринимает «небо цвета вороненой стали, звезды матово бледны...». Жутко всегда ходить под таким небом...

Мечта Анны Ахматовой подобна цветку, который устремляет беспомощно к солнцу ломкий и трепетный стебелек, в то время как под землей бесчисленные корни упорно ищут мрака, и ползут уже слепые черви тоски...

Любовь наполняет всю книжку. Да и о чем могла петь столь женственная лира? Пленительно-наивный эгоцентризм этого чуткого сердца один только раз изменяет себе в стихотворении, которое среди полусотни других звучит невероятным исключением (восемь строчек о лицеисте Пушкине).

Любовь как мимолетная, случайная встреча, вечная в своей повторяемости, в непрерывности своей мечты... Любовь как отрава, которой живешь... «Он» — это тот, кто уходит, кто бросает и забывает. «Стройный мальчик пастушок», с легким смехом говорящий слова, которые убивают (стихотворение «Над

водой»). Или художник, выявивший на полотне всю муку, на какую способно ее лицо, и бросивший неоконченный портрет («Надпись к неоконченному портрету»). Или еще: «Он мне сказал: не жаль, что Ваше тело растает в марте, хрупкая Снегурка». Всегда разлука, всегда непоправимое...

И она, иной любви не знающая, покоряется: «Сердце к сердцу не приковано, если хочешь — уходи. Много счастья уготовано тем, кто волен на пути». Иногда лишь: «О, как вернуть вас, быстрые недели его любви воздушной и минутной!» Разлука так нераздельно сливается с ее печальною любовью, что каким-то исключением звучит: «И знать, что все потеряно, что жизнь — проклятый ад! О, я была уверена, что ты придешь назад».

Да, в этом утверждении есть какая-то парадоксальная правда: Анна Ахматова часто искренно говорит о самоубийстве и все же она давно покорилась всем будущим разлукам. И каждая отдельная разлука как-то скорбно безвольна, потому что новая боль теряется во всегдашней печали. Как выследить отдельную слезу, упавшую в реку?

Лады восприятия и ощущения Анны Ахматовой...

Давно замечено, давно показано, что есть такое состояние души, наступающее после сильных потрясений, горя, утрат, когда сознание как бы раздваивается: горе, уже не требующее мысли, не требующее определения, продолжает ровно звучать: и вместе с тем воспринимается множество случайных подробностей обстановки, и нет, как будто, мелочи столь мелкой, чтобы остаться незамеченной. И много времени спустя утрата вспоминается именно в сопровождении какого-нибудь пустяка, и есть особенная мука в невозможности освободиться от окружающего. Вот это состояние души, вообще исключительное, является обычным для Анны Ахматовой. И потому стихи ее так остро жалят... Такой «лад восприятия» имеет, я думаю, свою литературную историю. Романтизм представлял горе как полное поглощение горем; скорбящий становился бесчувственным. Очевидно, что коль скоро реалистическое искусство встретилось с заданием горя, оно прежде всего должно было опровергнуть романтическую поглощенность горем. И тогда началось «выявление» всей этой аналитической восприимчивости скорбящего.

Конечно, как и всегда в искусстве, дело шло не только о перемене в изображении и толковании чувств, но и о перемене самого чувства. Люди, примкнувшие к натуралистическому искусству, действительно горевали иначе, чем романтики.

Мне кажется, что модернизм продолжил в этом случае формулу натурализма, изменив ее только модально. Скорбь осталась сложным состоянием духа с повышенной восприимчивостью, и только взаимоотношение основного чувства с воспринимаемым после натуралистического стало символическим. К слову сказать, я усматриваю здесь частичное, но веское доказательство того, что модернизм не есть неоромантизм, как утверждают некоторые теоретики.

Тот самый поэтический материал, который накопляет Анна Ахматова в этом основном состоянии своей души, она и располагает потом в стихах по способу, который я выше определил как «японский».

Вся книжка производит впечатление того, что музыка называет органным пунктом. Звучит настойчиво все та же печаль, а внешние чувства нанизывают изменчивую вереницу ощущений. И если при несомненном однообразии своей лирической основы стихи Анны Ахматовой читаются с неослабным вниманием, то это происходит от острого своеобразия и богатства того, что я бы назвал «сопровождающим восприятием» («сопровождающим» — обратно музыкальному пониманию). Средоточие внимания до того переносится на внешние впечатления, что когда она, начиная стихотворение — «Я говорю сейчас словами теми, что только раз рождаются в душе», потом только описывает комнату, то это кажется вполне естественным: описание комнаты и есть «те слова».

Самым ярким примером японского непосредственного сопоставления первого и второго плана я бы признал во всем сборнике прекрасное стихотворение «Память о солнце в сердце слабеет...» и особенно строфу: «Ива на небе пустом распластала веер сквозной. Может быть лучше, что я не стала вашей женой...» *. Эти внезапные переходы имеют разительную силу воздействия...

Очень редко Анна Ахматова изменяет основной своей схеме и в противопоставлении планов (в смысле японской живописи) заменяет личное свое настроение объективным афоризмом: «Любовь покоряет обманно напевом простым, неискусным. Еще так недавно — странно ты не был седым и грустным». (Чтобы не повторяться ниже, я тут же обращу внимание на удивительную формальную законченность этого случайного афоризма. Эти две строчки звучат как наивные слова какого-то большого старого мастера.)

---

* Листы потеряла ива, но «пустою» кажется не ива, а небо... Любопытный пример «расширения» в восприятии поэта.

Восприятие ее иногда нравится своей затейливой вещественностью: «Высоко в небе облачко серело, как беличья расстеленная шкурка».

Анна Ахматова живет в небольшом, но запутанном лабиринте своих ощущений, изысканность которых не однообразна, ибо она умеет и совсем просто соединить свою тоску со свечей на окне дома, куда она больше не вернется, или с едва сквозящими во льду следами того, кто больше не придет*. Иногда она находит в себе такие жемчужины поэтической психологии: «Показалось, что много ступеней, а я знала, их только три...».

Но я хотел бы назвать два стихотворения, которые, как вехи, указывают на то, что из этого лабиринта есть выход в большие просторы. Во-первых: «Ты поверь, не змеиное острое жало»... где нежность чувства поднимается высоко над обычным ее пленительным, но узким эгоцентризмом. И еще: «Любовь покоряет обманно»... с красивым эскизом большой мужской трагической любви. Если применить к оценке лиризма Анны Ахматовой одно плодотворное учение Вячеслава Иванова (о котором я говорил в летописи «Аполлона» за 1911 г.), по которому всякое лирическое стихотворение являет либо двойственное, либо тройственное соединение тем, то окажется, что весь сборник ее, в котором непрестанно и неразрешенно сопоставляются внутренние переживания с внешними впечатлениями, представляет непрерывную *диаду*.

И вот мне кажется, что сила воздействия этих стихов основана на том парадоксальном обстоятельстве, что в указанной диаде преходящее, случайное, маленькое — личная жизнь, переживания, — дано как устойчивое, ровное, постоянное: печаль поэта. И наоборот, вечное, большое, неизменное — природа — дано как ряд отрывочных, причудливых впечатлений. В этом парадоксальном приеме скрытно заключается большая волнующая сила.

Вот я сказал о ней много слов, и кажется, что я очень ее расхвалил... Так ли это? Ведь похвала — прежде всего вопрос масштаба. И что еще такое есть похвала, когда был Данте и был Пушкин? Но все же да будет дозволено склониться и над этим цветком, хотя бы над головой шумела дубрава большой поэзии...

---

* Читатель, который не заметит, какое острое воспоминание подлинной природы заключено в строчках как-то: «Птичьим голосом кличу любовь» и т. п., пусть на себя пеняет: не поэзия бедна, сам он слеп.

Или нужно непременно нанизать ряд определенных упреков?

Ей недостает еще мастерства в трудном искусстве — уравновесить неограниченность поэтического содержания с ограниченностью метра, или, выражаясь проще, всякую мысль свести именно к данному числу слогов. (Такое выражение «закона мастерства» может показаться грубоватым, но... в конце концов не в этом ли вся суть?) Вот почему не удовлетворяет значительная часть стихотворения «Музе», строки 7—12 стихотворения «Песнь последней встречи» и еще несколько... И неудовлетворительна всегда *середина* стихотворения, не начало и не конец — опасный, очень опасный признак!

Именно сейчас, когда я думаю о недостатках в стихах Анны Ахматовой, мне навязчиво вспоминается — странное дело! — замечательная сладкозвучность каждой *первой* строки в каждом стихотворении... Право на такие начальные строчки приобретается ценою законченной гармонии целого; иначе они всегда немного отзываются дилетантством... О, как не вспомнить об идеале, — какой божественной созвучностью всего стихотворения оправдываются благозвонные первые строки у Пушкина!

Далее, приходится сопоставить тонкое и пленительное искусство Анны Ахматовой выявить «по-японски» целый пейзаж двумя-тремя чертами, когда этот пейзаж созвучен ее собственному настроению, — с некоторой неубедительностью ее описаний, коль скоро задача *менее эгоцентрична* — так в стихотворении «Маскарад в парке». Вообще стихотворения «под XVIII век» мне нравятся меньше, несмотря на прелестное местами их жеманство (но зачем *романтическое* имя «Алиса» в этом рококо?).

И, наконец, стихотворение «Муж хлестал меня узорчатым...» нравится и убеждает какою-то неуловимой связью своей с темами народной женской поэзии. Но когда третья строфа его внешне сбивается на тон народной песни, а сразу после того опять, с модернистской изысканностью, «а лучи ложатся тонкие на несмятую постель», то это звучит неприятно.

Некоторая невыдержанность тона, часто едва уловимая, наблюдается несколько раз. Хотя пример привести трудно, я укажу на две строчки, которые как-то не вяжутся с теми стихотворениями, к которым они принадлежат: «Слава тебе, безысходная боль!» (слишком высокопарно, сбивается на какой-то трагический гимн); «готовая... снова стать тобой, земля» (слишком *книжно* для предшествующей прелестной грациозной картины).

О метрике Анны Ахматовой: наблюдается преобладание хорея над сравнительно редким ямбом; везде своеобразная и часто острая игра пиррихиями. Очень часто применение трехсложных стоп, между прочим трехстопный амфибрахий *без каталекс,* причем последнее обстоятельство сильно подчеркивается стяжениями внутри стиха (например: «Был светел ты, взятый ею, и пивший ее отравы...»)*. Хорей изобилует весьма непринужденными стяжениями и даже анакрусами. Ямб бывает с дактилическими рифмами, причем эта опасная форма приятна. Вообще же стих являет соединение женственно текучей гладкости с женственно капризными перебоями, что, в общем, представляет хорошую формальную оправу к данному содержанию.

И вот — много сказано слов, едва ли не больше, чем в самом разбираемом сборнике; и все же какая-то главная сущность осталась невысказанной, осталась там, в книжке... Но... пожалуй, так оно и должно быть?



* Есть даже замена одного амфибрахия анапестом. Кстати, — когда же наконец русская пиитика дорастет до того, чтобы такие стихи можно было назвать не амфибрахическими, а дактилическими (с анакрусой)?



Н. АШУКИН

Четки

(Стихи Анны Ахматовой)

Когда бледная и строгая монахиня перебирает за молитвой четки и сладостный молитвенный восторг сжимает ей сердце, перед древним ликом иконы она открывает всю свою душу. Сомнения, горести, разочарования — разве что-нибудь может она утаить в этот миг? Разве может солгать? Усталые пальцы перебирают четки, губы шепчут слова молитвы, и в сердце нисходит мир — тихий и ясный...

Не является ли лирика тою же правдивой молитвой поэта перед светлой музой поэзии?

Этим даром правдивости владеет Анна Ахматова, не случайно назвавшая книгу своих стихов «Четки». Поэт, как четки, перебирает все памятки своего сердца, так искренно и так волнующе-интимно говорит о них, что иногда становится чуть-чуть жутко.

В стихах Анны Ахматовой открыта душа усталая и нежная, с грустью болезненно-хрупкой, с затаенной болью разуверений, но для которой еще не пропали земные очарования:

Слишком сладко земное питье,
Слишком плотны любовные сети.

Пусть земные пути любви несут радость слишком краткую, тая в себе горечь страданий, в кроткой покорности им есть мудрость — спокойная и светлая:

Пусть камнем надгробным ляжет
На жизни моей любовь.

Любовь поможет самое страданье претворить в радость. Пусть любимый обманет опять, «настоящую нежность не спутаешь ни с чем», и поэт может говорить с убедительной радостью:

У меня есть улыбка одна.
Так. Движенье чуть видное губ.
Для тебя я ее берегу —
Ведь она мне любовью дана.
Все равно что ты наглый и злой,
Все равно, что ты любишь других...
Предо мной золотой аналой,
И со мной сероглазый жених.

Эти смены радости и страданий, мечты и повседневности, — сладкое земное питье — несут всегда милое очарование новизны и тревоги. Это от них: «Каждый день по новому встревожен»...

Какой неизъяснимой печалью дышит самый ритм стихов А. Ахматовой, когда она передает свое женское, заповедно-интимное:

Прости меня, мальчик веселый,
Что я принесла тебе смерть —
За розы с площади круглой,
За глупые письма твои,
За то, что, дерзкий и смуглый,
Мутно бледнел от любви.
Я думала: ты нарочно —
Как взрослые хочешь быть.
Я думала: томно-порочных
Нельзя, как невест, любить.

. . . .

Я не знала, как хрупко горло
Под синим воротником.
Прости меня, мальчик веселый,
Совенок замученный мой!
Сегодня мне из костела
Так трудно уйти домой.

Но четками памяти измучена душа. Она бьется, как птица в клетке, в тюрьме земных дней, бьется потому, что смутно помнит о каких-то иных днях, предмирных и беспечальных. И как едва слышный вздох, как меланхолический шепот, звучат у поэта признанья:

Ты знаешь, я томлюсь в неволе
О смерти Господа моля.

Помолись о нищей, о потерянной
О моей живой душе...

Но в каждом без конца длящемся, тяжком дне, когда «невозможна грусть и тщетно ожиданье», чуткая душа поэта может услыхать заветный зов светлых первоначальных дней:

И снова голосом серебряным олень
В зверинце говорит о северном сиянье,
И я поверила, что есть прохладный снег,
И синяя купель для тех, кто нищ и болен...

Бессонный «голос памяти» поет «песенку о вечере разлук», забыть ничего нельзя, о том, что было и ушло безвозвратно, можно только мечтать:

Стать бы снова приморской девчонкой,
Туфли на босу ногу надеть,
И закладывать косы коронкой
И взволнованным голосом петь.
Все глядеть бы на смуглые главы
Херсонесского храма с крыльца
И не знать, что от счастья и славы
Безнадежно дряхлеют сердца.

Но эта мечтательная песенка о прошлом заглушается звуками другой песни:

Долгую песню, льстивая,
О славе поет судьба.

Поэт, для которого «сладко земное питье», не может забыть и разлюбить землю; «я дрожу над каждой соринкою, над каждым словом глупца». Слишком сильно волнуют земные радости и горе. И женщина-поэт слагает о них строфы:

Как вплелась в мои темные косы
Серебристая белая прядь —
Только ты, соловей безголосый,
Эту муку сумеешь понять!

«Земное питье» не многих может научить мудрой покорности. Но есть избранные:

Я научилась просто, мудро жить,
Смотреть на небо и молиться Богу,
И долго перед вечером бродить,
Чтоб утомить ненужную тревогу.
Когда шуршат в овраге лопухи
И никнет гроздь рябины желто-красной,
Слагаю я веселые стихи
О жизни тленной, тленной и прекрасной.

В смысле формы, со стороны внешней, стихи Анны Ахматовой в этой книге являются еще более совершенным мастерством, чем в ее первом цикле стихотворений «Вечер».

Умело и остро почувствованные детали, сжатость и экономика выразительных средств, чеканная тонкость образов и определений — отличительные черты изысканно-простой и мудрой поэзии Анны Ахматовой.



А. А. БЛОК

Письма А. А. Ахматовой

18 января 1914. (Санкт-Петербург)

Глубокоуважаемая Анна Андреевна.

Мейерхольд будет редактировать журнал под названием «Любовь к трем апельсинам». Журнал будет маленький, при его студии, сотрудничают он, Соловьев, Вогак, Гнесин. Позвольте просить Вас (по поручению Мейерхольда) позволить поместить в первом номере этого журнала — Ваше стихотворение, посвященное мне, и мое, посвященное Вам. Гонорара никому не полагается. Если вы согласны, пошлите стихотворение Мейерхольду (Площадь Марийского театра, 2), или напишите мне два слова, я его перепишу и передам.

Простите меня, что перепутал № квартиры, я боялся к Вам звонить и передал книги дворнику.

Преданный Вам *Александр Блок*.

Офицерская, 57, кв. 21. Тел. 612–00.

26 марта 1914. (Петербург)

Многоуважаемая Анна Андреевна.

Вчера я получил Вашу книгу, только разрезал ее и отнес моей матери. А в доме у нее — болезнь, и вообще тяжело; сегодня утром моя мать взяла книгу и читала не отрываясь: говорит, что не только хорошие стихи, а по-человечески, по-женски — подлинно.

Спасибо Вам.

Преданный Вам *Александр Блок*.

P. S. Оба раза, когда Вы звонили, меня действительно не было дома.

14 марта 1916. (Петроград)

Многоуважаемая Анна Андреевна.

Хоть мне и очень плохо, ибо я окружен болезнями и заботами, все-таки мне приятно Вам ответить на посылку Вашей поэмы. Во-первых, поэму ужасно хвалили разные люди и по разным причинам, хвалили так, что я вовсе перестал в нее верить. Во-вторых, много я видел сборников стихов, авторов «известных» и «неизвестных»; всегда почти — посмотришь, видишь, что, должно быть, очень хорошо пишут, а мне все не нужно, скучно, так что начинаешь думать, что стихов вообще больше писать не надо; следующая стадия — что я стихов не люблю; следующая — что стихи вообще — занятие праздное; дальше — начинаешь уже всем об этом говорить громко. Не знаю, испытали ли Вы такие чувства; если да, — то знаете, сколько во всем этом больного, лишнего груза.

Прочтя Вашу поэму, я опять почувствовал, что стихи я все равно люблю, что они — не пустяк, и много такого — отрадного, *свежего,* как сама поэма. Все это — несмотря на то, что я никогда не перейду через Ваши *«вовсе* не знала», «у *самого* моря», *«самый* нежный, *самый* кроткий» (в «Четках»), постоянные *«совсем»* (это вообще не Ваше, общеженское, всем женщинам этого не прощу). Тоже и «сюжет»: не надо мертвого жениха, не надо кукол, не надо «экзотики», не надо уравнений с десятью неизвестными; надо еще жестче, неприглядней, больнее. — Но все это — пустяки, поэма настоящая, и Вы — настоящая. Будьте здоровы, надо лечиться.

Преданный Вам *Ал. Блок.*





А. БЛОК

«Без божества, без вдохновенья»

(Цех акмеистов)

Среди широкой публики очень распространено мнение, что новая русская изящная литература находится в упадке. Последнее имя, которое произносится с убеждением людьми, стоящими совершенно вне литературы, есть имя Льва Толстого. Все позднейшее, — увы, даже и Чехов, — по меньшей мере спорно; большая же часть писателей, о которых много говорила критика, за которыми числятся десятки лет литературной работы, просто неизвестны по имени за пределами того сравнительно узкого круга людей, который составляет «интеллигенцию». Пожалуй, нельзя сказать даже этого; есть люди, считающие себя интеллигентными и имеющие на это право, которые вовсе не знают, однако, имен многих «известных» современных писателей.

Мне возразят, что мнение большой публики, так же как слава — «дым». Но дыму без огня не бывает; я не хочу подвергать оценке факт, для меня несомненный; причин этого факта не счесть; я хочу указать лишь на одну из них, может быть не первостепенную; но указать на нее пора.

Эта причина — разветвление потока русской литературы на мелкие рукава, все растущая специализация, в частности — разлучение поэзии и прозы; оно уже предчувствовалось в сороковых годах прошлого столетия, но особенно ясно сказалось в некоторых литературных явлениях сегодняшнего дня. Как бы ни относились друг к другу поэзия и проза, можно с уверенностью сказать одно: мы часто видим, что прозаик, свысока относящийся к поэзии, мало в ней смыслящий и считающий ее «игрушкой» и «роскошью» (шестидесятническая закваска), мог бы владеть прозой лучше, чем он владеет, и обратно: поэт, относящийся свысока к «презренной прозе», как-то теряет под

собой почву, мертвеет и говорит не полным голосом, даже обладая талантом. Наши прозаики — Толстой, Достоевский — не относились свысока к поэзии; наши поэты — Тютчев, Фет — не относились свысока к прозе. Нечего говорить, разумеется, о Пушкине и о Лермонтове.

Поэзия и проза, как в древней России, так и в новой, образовали единый поток, который нес на своих волнах, очень беспокойных, но очень мощных, драгоценную ношу русской культуры. В новейшее время этот поток обнаруживает наклонность разбиваться на отдельные ручейки. Явление грозное, но, конечно, временное, как карточная система продовольствия. Поток, разбиваясь на ручейки, может потерять силу и не донести драгоценной ноши, бросив ее на разграбление хищникам, которых у нас всегда было и есть довольно.

Россия — молодая страна, и культура ее — синтетическая культура. Русскому художнику нельзя и не надо быть «специалистом». Писатель должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте; тем более — прозаик о поэте и поэт о прозаике. Бесчисленные примеры благодетельного для культуры общения (вовсе не непременно личного) у нас налицо; самые известные — Пушкин и Глинка, Пушкин и Чайковский, Лермонтов и Рубинштейн, Гоголь и Иванов, Толстой и Фет.

Так же, как неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга — философия, религия, общественность, даже — политика. Вместе они образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры. Слово и идея становятся краской и зданием; церковный обряд находит отголосок в музыке; Глинка и Чайковский выносят на поверхность «Руслана» и «Пиковую даму», Гоголь и Достоевский — русских старцев и К. Леонтьева, Рерих и Ремизов сродную старину. Это — признаки силы и юности; обратное — признаки усталости и одряхления. Когда начинают говорить об «искусстве для искусства», а потом скоро — о литературных родах и видах, о «чисто литературных» задачах, об особенном месте, которое занимает поэзия, и т. д., и т. д., — это, может быть, иногда любопытно, но уже не питательно и не жизненно. Мы привыкли к окрошке, ботвинье и блинам, и французская травка с уксусом в виде отдельного блюда может понравиться лишь гурманам. Так и «чистая поэзия» лишь на минуту возбуждает интерес и споры среди «специалистов»; споры эти потухают так же быстро, как вспыхнули, и после них остается одна оскомина; а «большая публика», никакого участия в этом не принимающая и не обя-

занная принимать, а требующая только настоящих, живых художественных произведений, верхним чутьем догадывается, что в литературе не совсем благополучно; и начинает относиться к литературе новейшей совсем иначе, чем к литературе старой.

Все большее дробление на школы и направления, все большая специализация — признаки такого неблагополучия. Об одном из таких новейших «направлений», если можно его назвать направлением, я и буду говорить.

2

В журнале «Аполлон» 1913 года появились статьи Н. Гумилева и С. Городецкого о новом течении в поэзии; в обеих статьях говорилось о том, что символизм умер и на смену ему идет новое направление, которое должно явиться достойным преемником своего достойного отца. В статье Н. Гумилева на первой же странице указано, что «родоначальник всего символизма как школы — французский символизм» и что он «выдвинул на первый план чисто литературные задачи: свободный стих, более своеобразный и зыбкий слог, метафору и теорию соответствий». По-видимому, Н. Гумилев полагал, что русские тоже «выдвинули на первый план» какие-то «чисто литературные задачи», и даже склонен был отнестись к этому с некоторого рода одобрением. Вообще Н. Гумилев, как говорится, «спрыгнул с печки»; он принял Москву и Петербург за Париж, совершенно и мгновенно в этом тождестве убедился и начал громко и развязно, полусветским, полупрофессорским языком, разговаривать с застенчивыми русскими литераторами о их «формальных достижениях», как принято теперь выражаться; кое за что он поощрял и похлопывал их по плечу, но больше порицал. Большинство собеседников Н. Гумилева было занято мыслями совсем другого рода: в обществе чувствовалось страшное разложение, в воздухе пахло грозой, назревали какие-то большие события; потому Н. Гумилеву как-то и не возражали энергично, тем более что он совершенно никого не слушал, будучи убежден, например, в том, что русский и французский символизм имеют между собой что-то общее. Ему в голову не приходило, что никаких чисто «литературных» школ в России никогда не было, быть не могло и долго еще, надо надеяться, не будет; что Россия — страна более молодая, чем Франция, что ее литература имеет свои традиции, что она тесно связана с об-

щественностью, с философией, с публицистикой; короче говоря, Н. Гумилев пренебрег всем тем, что для русского дважды два — четыре. В частности, он не осведомился и о том, что литературное направление, которое по случайному совпадению носило то же греческое имя «символизм», что и французское литературное направление, было неразрывно связано с вопросами религии, философии и общественности; к тому времени оно действительно «закончило круг своего развития», но по причинам отнюдь не таким, какие рисовал себе Н. Гумилев.

Причины эти заключались в том, что писатели, соединившиеся под знаком «символизма», в то время разошлись между собою во взглядах и миросозерцаниях; они были окружены толпой эпигонов, пытавшихся спустить на рынке драгоценную утварь и разменять ее на мелкую монету; с одной стороны, виднейшие деятели символизма, как В. Брюсов и его соратники, пытались вдвинуть философское и религиозное течение в какие-то школьные рамки (это-то и было доступно пониманию г. Гумилева); с другой — все назойливее врывалась улица; словом, шел обычный русский «спор славян между собою» — «вопрос неразрешимый» для Гумилева; спор, по существу, был уже закончен, храм «символизма» опустел, сокровища его (отнюдь не «чисто литературные») бережно унесли с собой немногие; они и разошлись молчаливо и печально по своим одиноким путям.

Тут-то и появились Гумилев и Городецкий, которые «на смену» (?!) символизму принесли с собой новое направление: «акмеизм» («от слова “acme” — высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора») или «адамизм» («мужественно-твердый и ясный взгляд на жизнь». Почему такой взгляд называется «адамизмом», я не совсем понимаю, но, во всяком случае, его можно приветствовать; только, к сожалению, эта единственная, по-моему, дельная мысль в статье Гумилева была заимствована им у меня; более чем за два года до статей Гумилева и Городецкого мы с Вяч. Ивановым гадали о ближайшем будущем нашей литературы на страницах того же «Аполлона»; тогда я эту мысль и высказал).

«Новое» направление Н. Гумилев характеризовал тем, что «акмеисты стремятся разбивать оковы метра пропуском слогов» (что, впрочем, в России поэты делали уже сто лет), «более чем когда-либо вольно переставляют ударения» (?), привыкли «к смелым поворотам мысли» (!), ищут в живой народной речи новых слов (!), обладают «светлой иронией, не подрывающей корней веры» (вот это благоразумно!), и не соглашаются «при-

носить в жертву символу всех прочих способов поэтического воздействия» (кому, кроме Н. Гумилева, приходило в голову видеть в символе «способ поэтического воздействия»? И как это символ — например, крест — «воздействует поэтически»? — этого объяснять я не берусь).

Что ни слово, то перл. Далее, в краткой, но достаточно сухой и скучной статье Гумилева среди каких-то сентенций и парадоксов вовсе не русского типа («Мы не решились бы заставить атом поклониться богу, если бы это не было в его природе», «смерть — занавес, отделяющий нас, актеров, от зрителей»; или любезное предупреждение: «Разумеется, Прекрасная Дама Теология остается на своем престоле» и т. п.) можно найти заявления вроде следующих: «Как адамисты, мы немного лесные звери» (как свежо это «немного»!); или «Непознаваемое по самому смыслу этого слова нельзя познать» («Нельзя объять необъятного», — сказал еще К. Прутков), и «Все попытки в этом направлении — нецеломудренны» (sic! *).

С. Городецкий, поэт гораздо менее рассудочный и более непосредственный, чем Н. Гумилев, в области рассуждений значительно ему уступил. Прославившись незадолго до своей «ада-мистической» вылазки мистико-анархическим аргументом, «потому что как же иначе?» — он и в статье, следующей за статьей Гумилева, наплел невообразимой, полуторжественной, полуразухабистой чепухи, с передержками, с комичнейшими пассажами и пр. Его статья, однако, выгодно отличалась от статьи Гумилева своей забавностью: он прямо и просто, как это всегда было ему свойственно, объявил, что на свете, собственно, ничего и не было, пока не пришел «новый Адам» и не «пропел жизни и миру аллилуйа».

Так родились «акмеисты»; они взяли с собой в дорогу «Шекспира, Раблэ, Биллона и Т. Готье» и стали печатать книжки стихов в своем «Цехе поэтов» и акмеистические рецензии в журнале «Аполлон». Надо сказать, что первые статьи акмеистов были скромны: они расшаркивались перед символизмом, указывали на то, что «футуристы, эго-футуристы и проч. — гиены, следующие за львом», и пр. Скоро, однако, кто-то из акмеистов, кажется, сам Гумилев, заметил, что никто ему не ставит преград, и написал в скобках, в виде пояснения к слову «акмеизм»: «полный расцвет физических и духовных сил». Это уже решительно никого не поразило, ибо в те времена происходили события более крупные: Игорь Северянин провозгла-

* Так! (*лат.*).

сил, что он «гений, упоенный своей победой», а футуристы разбили несколько графинов о головы публики первого ряда, особенно желающей быть «эпатированной»; поэтому определение акмеизма даже отстало от духа нового времени, опередив лишь прежних наивных писателей, которые самоопределились по миросозерцаниям (славянофилы, западники, реалисты, символисты); никому из них в голову не приходило говорить о своей гениальности и о своих физических силах; последние считались «частным делом» каждого, а о гениальности и одухотворенности предоставлялось судить другим.

Все эти грехи простились бы акмеистам за хорошие стихи. Но беда в том, что десяток-другой маленьких сборников, выпущенных ими перед войной, в те годы, когда буквально сотни сборников стихов валялись на книжном рынке, не блещут особыми достоинствами, за малыми исключениями. Начинавшие поэты, издававшиеся у акмеистов, печатались опрятнее многих и были внутренне литературнее, воспитаннее, приличнее иных; но ведь это — еще не похвала. Настоящим исключением среди них была одна Анна Ахматова; не знаю, считала ли она сама себя «акмеисткой»; во всяком случае, «расцвета физических и духовных сил» в ее усталой, болезненной, женской и самоуглубленной манере положительно нельзя было найти. Чуковский еще недавно определял ее поэзию как аскетическую и монастырскую по существу.

На голос Ахматовой как-то откликнулись, как откликнулись когда-то на свежий голос С. Городецкого, независимо от его «мистического анархизма», как откликнулись на голос автора «Громокипящего кубка», независимо от его «эго-футуризма», и на голос автора нескольких грубых и сильных Стихотворений, независимо от битья графинов о головы публики, от желтой кофты, ругани и «футуризма». В стихах самого Гумилева было что-то холодное и иностранное, что мешало его слушать; остальные, очень разноголосые, только начинали, и ничего положительного сказать о них еще было нельзя.

3

Тянулась война, наступила революция; первой «школой», которая пожелала воскреснуть и дала о себе знать, был футуризм. Воскресение оказалось неудачным, несмотря на то, что футуризм на время стал официозным искусством. Жизнь взяла свое, уродливые нагромождения кубов и треугольников попро-

сили убрать; теперь они лишь изредка и стыдливо красуются на сломанных домах; «заумные» слова сохранились лишь в названиях государственных учреждений. Несколько поэтов и художников из футуристов оказались действительно поэтами и художниками, они стали писать и рисовать как следует; нелепости забылись, а когда-то, перед войной, они останавливали и раздражали на минуту внимание; ибо русский футуризм был пророком и предтечей тех страшных карикатур и нелепостей, которые явила нам эпоха войны и революции; он отразил в своем туманном зеркале своеобразный веселый ужас, который сидит в русской душе и о котором многие «прозорливые» и очень умные люди не догадывались. В этом отношении русский футуризм бесконечно значительнее, глубже, органичнее, жизненнее, чем «акмеизм»; последний ровно ничего в себе не отразил, ибо не носил в себе никаких родимых «бурь и натисков», а был привозной «заграничной штучкой». «Новый Адам» распевал свои «аллилуйа» не слишком громко, никому не мешая, не привлекая к себе внимания и оставаясь в пределах «чисто литературных».

Казалось, в 1914 году новый Адам естественно удалился туда, откуда пришел; ибо — inter arma Musae silent*. Но прошло 6 лет, и Адам появился опять. Воскресший «Цех поэтов» выпустил альманах «Дракон», в котором вся изюминка заключается в цеховом «акмеизме», ибо имена Н. Гумилева и некоторых старых и новых «цеховых» поэтов явно преобладают над именами «просто поэтов»; последние, кстати, представлены случайными и нехарактерными вещами.

Мне не хотелось бы подробно рецензировать альманах — это неблагодарное занятие: пламенем «Дракон» не пышет. Общее впечатление таково, что в его чреве сидят люди, ни в чем между собою не сходные; одни из них, несомненно, даровиты, что проявлялось, впрочем, более на страницах других изданий. В «Драконе» же все изо всех сил стараются походить друг на друга; это им нисколько не удается, но стесняет их движения и заглушает их голоса.

Разгадку странной натянутой позы, принятой молодыми стихотворцами, следует, мне кажется, искать в статье Гумилева под названием «Анатомия стихотворения»; статья заслуживает такого же внимания, как давняя статья в «Аполлоне»; на этот раз она написана тоном повелительным, учительским и не терпящим возражений. Даже ответственность за возможную

---

* При громе оружия музы молчат (*лат.*).

ошибку в цитате Н. Гумилев возлагает на автора цитаты — протопопа Аввакума; ибо сам ошибиться, очевидно, не может.

Н. Гумилев вещает: «Поэтом является тот, кто учтет все законы, управляющие комплексом взятых им слов. Учитывающий только часть этих законов будет художником-прозаиком, а не учитывающий ничего, кроме идейного содержания слов и их сочетаний, будет литератором, творцом деловой прозы».

Это жутко. До сих пор мы думали совершенно иначе: что в поэте непременно должно быть что-то праздничное; что для поэта потребно вдохновение; что поэт идет «дорогою свободной, куда влечет его свободный ум», и многое другое, разное, иногда прямо противоположное, но всегда — менее скучное и менее мрачное, чем приведенное определение Н. Гумилева.

Далее говорится, что каждое стихотворение следует подвергать рассмотрению с точки зрения фонетики, стилистики, композиции и «эйдолологии». Последнее слово для меня непонятно, как название четвертого кушанья для Труффальдино в комедии Гольдони «Слуга двух господ». Но и первых трех довольно, чтобы напугать. Из дальнейших слов Н. Гумилева следует, что «действительно великие произведения поэзии», как «поэмы Гомера и Божественная Комедия», «уделяют равное внимание всем четырем частям»; «крупные» поэтические направления — обыкновенно только двум; меньшие — лишь одному; один «акмеизм» выставляет основным требованием «равномерное внимание ко всем четырем отделам».

Сопоставляя старые и новые суждения Гумилева о поэзии, мы можем сделать такой вывод: поэт гораздо лучше прозаика, а тем более — литератора, ибо он умеет учитывать формальные законы, а те — не умеют; лучше же всех поэтов — акмеист; ибо он, находясь в расцвете физических и духовных сил, равномерно уделяет внимание фонетике, стилистике, композиции и «эйдолологии», что впору только Гомеру и Данте, но не по силам даже «крупным» поэтическим направлениям.

Не знаю, как смотрит на это дело читатель; может быть, ему все равно; но мне-то — не все равно. Мне хочется крикнуть, что Данте хуже газетного хроникера, не знающего законов; что поэт вообще — богом обделенное существо, а «стихи в большом количестве вещь невыносимая», как сказал однажды один умный литератор; что лавочку эту вообще пора закрыть, сохранив разве Демьяна Бедного и Надсона, как наиболее сносные образцы стихотворцев.

Когда отбросишь все эти горькие шутки, становится грустно; ибо Н. Гумилев и некоторые другие «акмеисты», несомнен-

но даровитые, топят самих себя в холодном болоте бездушных теорий и всяческого формализма; они спят непробудным сном без сновидений; они не имеют и не желают иметь тени представления о русской жизни и о жизни мира вообще; в своей поэзии (а следовательно, и в себе самих) они замалчивают самое главное, единственно ценное: душу.

Если бы они все развязали себе руки, стали хоть на минуту корявыми, неотесанными, даже уродливыми, и оттого больше похожими на свою родную, искалеченную, сожженную смутой, развороченную разрухой страну! Да нет, не захотят и не сумеют; они хотят быть знатными иностранцами, цеховыми и гильдейскими; во всяком случае говорить с каждым и о каждом из них серьезно можно будет лишь тогда, когда они оставят свои «цехи», отрекутся от формализма, проклянут все «эйдолологии» и станут самими собой.



Н. ВЕНТЦЕЛЬ

Муза с «лица необщим выраженьем»

Мало о ком из современных лириков можно сказать, что его муза отличается «ее лица необщим выраженьем». В большинстве случаев мы имеем дело с более или менее искусным «передразниванием», с сочинительством «по Бальмонту», «по Брюсову», «по Блоку», а то так и сразу «по всем, по трем». Анна Ахматова* выгодно отличается среди десятков других российских поэтов тем, что у нее есть своя манера, по которой нетрудно было бы признать ее стихи, если бы даже они появились без подписи. Есть в них что-то капризное, какой-то особый «женский» тон, какой бывает иногда в женских письмах, в которых говорится иногда о мелочах, делаются скачки от одного предмета к другому, по-видимому, без всякой связи, и, несмотря на это, чувствуется, что какая-то связь, которую трудно формулировать логически, все-таки есть. К этому нужно прибавить, что во внешней форме стиха А. Ахматовой есть какая-то дразнящая дисгармония: чувствуется, что если бы поэтесса слагала свои стихи «по всем правилам искусства», то это в значительной мере ослабило бы их впечатление. Стихи г-жи Ахматовой — это ряд маленьких романов, и, подчеркивая какую-нибудь на вид незначительную, но запечатлевшуюся в памяти подробность обстановки, при которой происходил тот или другой роман, поэтесса умеет придать особую остроту интимным переживаниям. Вот например, романический эпизод, местом действия которого является, по-видимому, какое-нибудь ночное кабаре, вроде «Бродячей собаки»:

Все мы бражники здесь, блудницы.
Как невесело вместе нам!

---

* *Ахматова А.* Четки. Стихи. СПб.: Изд-во «Гиперборей», 1914.

На стенах цветы и птицы
Томятся по облакам.
Ты куришь черную трубку.
Так странен дымок над ней.
Я надела узкую юбку,
Чтоб казаться еще стройней.
Навсегда забиты окошки.
Что там — изморозь или гроза?
На глаза осторожной кошки
Похожи твои глаза.
О, как сердце мое тоскует!
Не смертного ль часа жду?
А та, что сейчас танцует,
Непременно будет в аду.

Современный роман, разыгрывающийся не в тенистом саду, не на просторе полей, а в ресторанной или кафешантанной обстановке, весь тут, в этих отрывочных строфах. И в каждом почти стихотворении мы встречаем такие мелкие подробности, говорящие о «сегодняшнем дне», о том, что запомнилось в связи с пережитою сердечною радостью или болью.

Дверь полуоткрыта,
Веют липы сладко...
На столе забыты
Хлыстик и перчатка.
Круг от лампы желтый...
Шорохам внимаю.
Отчего ушел ты?
Я не понимаю...

Слабую сторону стихов г-жи Ахматовой составляет то, что ее «манера», при всем ее своеобразии, легко поддается подражанию; и самое печальное будет, если поэтесса, соблазнившись успехами своих первых опытов, начнет подражать сама себе, — пример чего мы видели в нашей новейшей литературе, к сожалению, не однажды.



О. ВОРОНОВСКАЯ

Четки. Анна Ахматова

Холодком лунного света и нежной, мягкой женственностью веет от стихов Ахматовой. И сама она говорит: «Ты дышишь солнцем, я дышу луною». Действительно, дышит она луною и лунные мечты рассказывает нам, свои мечты о любви, осеребренные лучами, и мотив их простой, неискусный.

В ее стихах нет солнечности, нет яркости, но они странно влекут к себе, манят какой-то непонятной недоговоренностью и робкой тревогой.

Почти всегда поет Ахматова о нем, о едином, о том, чье имя «Любимый». Для него, для Любимого, бережет она свою улыбку:

У меня есть улыбка одна.
Так. Движенье чуть видное губ.
Для тебя я ее берегу... —

Для любимого ее тоска и даже не тоска, а печаль, «терпкая печаль», порою нежная и тихая.

Боится она измен, потерь и повторности, «ведь столько печалей в пути», боится,

Что близок, близок срок,
Что всем он станет мерить
Мой белый башмачок.

Любовь и грусть, и мечты, все сплетено у Ахматовой с самыми простыми земными образами, и, быть может, в этом кроется ее обаяние.

«Я... в этом сером, будничном платье на стоптанных каблучках», — говорит она о себе. В будничном платье ее поэзия и все же она прекрасна, ибо Ахматова — поэт.

Земным питьем напоены ее стихи, и жаль только, что простота земного часто сближает их с нарочито-примитивным.



Н. С. ГУМИЛЕВ

Анна Ахматова. Четки

В «Четках» Анны Ахматовой, наоборот, эйдолологическая сторона продумана меньше всего. Поэтесса не «выдумала себя», не поставила, чтобы объединить свои переживания, в центре их какой-нибудь внешний факт, не обращается к чему-нибудь известному или понятному ей одной, и в этом ее отличие от символистов; но, с другой стороны, ее темы часто не исчерпываются пределами данного стихотворения, многое в них кажется необоснованным, потому что недосказано. Как у большинства молодых поэтов, у Анны Ахматовой часто встречаются слова: боль, тоска, смерть. Этот столь естественный и потому прекрасный юношеский пессимизм до сих пор был достоянием «проб пера» и, кажется, в стихах Ахматовой впервые получил свое место в поэзии. Я думаю, каждый удивлялся, как велика в молодости способность и охота страдать. Законы и предметы реального мира вдруг становятся на место прежних, насквозь пронизанных мечтою, в исполнение которой верил: поэт не может не видеть, что они самодовлеюще прекрасны, и не умеет осмыслить себя среди них, согласовать ритм своего духа с их ритмом. Но сила жизни и любви в нем так сильна, что он начинает любить самое свое сиротство, постигает красоту боли и смерти. Позднее, когда его духу, усталому быть все в одном и том же положении, начнет являться «нечаянная радость», он почувствует, что человек может радостно воспринять все стороны мира, и из гадкого утенка, каким он был до сих пор в своих собственных глазах, он станет лебедем, как в сказке Андерсена.

Людям, которым не суждено дойти до такого превращения, или людям, обладающим кошачьей памятью, привязывающейся ко всем пройденным этапам духа, книга Ахматовой покажется волнующей и дорогой. В ней обретает голос ряд немых до сих пор существований, — женщины влюбленные, лукавые,

Мечтающие и восторженные говорят, наконец, своим подлинным и в то же время художественно-убедительным языком. Та связь с миром, о которой я говорил выше и которая является уделом каждого подлинного поэта, Ахматовой почти достигнута, потому что она знает радость созерцания внешнего и умеет передавать нам эту радость.

Плотно сомкнуты губы сухие,
Жарко пламя трех тысяч свечей.
Так лежала княжна Евдокия
На сапфирной душистой парче.
И, согнувшись, бесслезно молилась
Ей о слепеньком мальчике мать,
И кликуша без голоса билась,
Воздух силясь губами поймать.
А пришедший из южного края
Черноглазый, горбатый старик,
Словно к двери небесного рая,
К потемневшей ступеньке приник.

Тут я перехожу к самому значительному в поэзии Ахматовой, к ее стилистике: она почти никогда не объясняет, она показывает. Достигается это и выбором образов, очень продуманным и своеобразным, но главное — их подробной разработкой. Эпитеты, определяющие ценность предмета (как-то: красивый, безобразный, счастливый, несчастный и т. д.), встречаются редко. Эта ценность внушается описанием образа и взаимоотношением образов. У Ахматовой для этого много приемов. Укажу некоторые: сопоставление прилагательного, определяющего цвет, с прилагательным, определяющим форму:

...И густо плющ темно-зеленый
Завил высокое окно.

Или:

...Там малиновое солнце
Над лохматым сизым дымом...

повторение в двух соседних строках, удваивающее наше внимание к образу:

...Расскажи, как тебя целуют,
Расскажи, как целуешь ты.

Или:

...В снежных ветках черных галок,
Черных галок приюти.

претворение прилагательного в существительное:

...Оркестр веселое играет...

и т. д.

Цветовых определений очень много в стихах Ахматовой, и чаще всего для желтого и серого, до сих пор самых редких в поэзии. И, может быть, как подтверждение неслучайности этого ее вкуса, большинство эпитетов подчеркивает именно бедность и неяркость предмета: «протертый коврик, стоптанные каблуки, выцветший флаг» и т. д. Ахматовой, чтобы полюбить мир, нужно видеть его милым и простым.

Ритмика Ахматовой служит могучим подспорьем ее стилистике. Пэоны и паузы помогают ей выделять самые нужные слова в строке, и я не нашел во всей книге ни одного примера ударения, стоящего на неударяемом слове, или, наоборот, слова, по смыслу ударного, без ударения. Если кто-нибудь возьмет на себя труд с этой точки зрения посмотреть сборник любого современного поэта, то убедится, что обыкновенно дело обстоит иначе. Для ритмики Ахматовой характерна слабость и прерывистость дыхания. Четырехстрочная строфа, а ею написана почти вся книга, слишком длинна для нее. Ее периоды замыкаются чаще всего двумя строками, иногда тремя, иногда даже одной. Причинная связь, которою она старается заменить ритмическое единство строфы, по большей части не достигает своей цели. Поэтессе следует выработать строфу, если она хочет овладеть композицией. Один непосредственный порыв не может служить основанием композиции. Вот почему Ахматова знает пока только последовательность логически развивающейся мысли или последовательность, в которой предметы попадают в круг зрения. Это не составляет недостатка ее стихотворений, но зато закрывает перед ней путь к достижению многих достоинств.

По сравнению с «Вечером», изданным два года тому назад, «Четки» представляют большой шаг вперед. Стих стал тверже, содержание каждой строки — плотнее, выбор слов — целомудренно скупым, и, что лучше всего, пропала разбросанность мысли, столь характерная для «Вечера» и составляющая скорее психологический курьез, чем особенность поэзии.



Л. КАННЕГИССЕР

Анна Ахматова. Четки

Она живет в комнате, «где окна слишком узки», где на полках расставлены блестящие севрские статуэтки, душно пахнет старое саше и не пахнут белые хризантемы и яркие георгины.

Все эти близкие предметы — ее основные понятия.

Природу понимает она только через них, небо в ее глазах, если оно тускло-голубое, — то оно, «как на древне выцветшем холсте»; если оно яркое, то непременно, «ярче синего фаянса»; тина похожа на парчу, Булонский лес — как будто нарисован тушью в старом альбоме, облачко сереет, «как беличья распластанная шкурка»...

Какая духовная скудость, какое неумение воспринимать мир непосредственно!

Пантеизм чужд ей совсем. Она знает только людей, дающих ей боль, и Бога, которому можно молиться о смерти. Иначе она не понимает и Бога.

Вся ее жизнь — «слава безысходной боли», и она ждет смерти, как большого торжества. А боль она понимает только в любви к избранному. Если она любит, то ее любовь — недуг, и другие болеют, любя ее. Не страдать любя, кажется ей преступлением, — «как он смеет быть не печальным». Ее стихи рождаются только из муки. А мучится она не потому, что ее возлюбленный «наглый и злой и любит других», не потому, что укравший ее сердце «вернет свою добычу сам», или что зеркала скажут ей: «взор твой не ясен, не ярок», — нет: мучиться и мучить — неизменная потребность ее души, и она верна ей.

Болезненная привязанность к страданию, с одной стороны, отчужденность от природы и широкого мира, с другой — основные черты характера поэтессы. И как одно придает пленительное обаяние ее стихам, так другое заключает ее дар в узкие пределы впечатлений тонких, но похожих одно на другое.

Огромное большинство человеческих чувств — вне ее душевных восприятий.

Но при всей своей ограниченности поэтический талант у Ахматовой несомненно редкий. Ее глубокая искренность и правдивость, изысканность образов, вкрадчивая убедительность ритмов и певучая звучность стиха ставят ее на одно из первых мест в «интимной» поэзии.

Почти избегая словообразования, — в наше время так часто неудачного, — Ахматова умеет говорить так, что давно знакомые слова звучат ново и остро.



Ольга ОГИНСКАЯ

О поэзии Анны Ахматовой

Последние годы очень много говорят и очень много пишут о женском движении. Но говорят и пишут лишь о внешнем, замечают лишь то, что происходит на поверхности. В женском движении видят лишь стремление женщины расширить свои политические и свои юридические права. Обсуждают женские съезды, митинги, демонстрации. Снисходительно сочувствуют им или ядовито высмеивают. Но почти никто не видит, не замечает того, что совершается в глубинах женской души... Не видят того, что душа женщины возрастает, освобождается, что в ее глубинах зреют творческие силы. Не замечают того, что женщина разрывает оковы рода, что миру является душа женщины, вся устремленная к высшей жизни, к творчеству любви и красоты. Рождаются женщины-поэты, художники, скульпторы, но о них говорят гораздо меньше, чем о женщине адвокате или женщине инженере. Кто знает у нас в России исключительно талантливого скульптора Голубкину? Многие ли читали Аделаиду Герцык, Любовь Столицу, Марину Цветаеву, Анну Ахматову? О них почти никто не знает, ими почти никто не интересуется. А между тем это подлинные поэты, подлинные художники. Они оригинальны, они самобытны. В их творчестве раскрывается выявлявшаяся до сих пор лишь в творчестве мужчины сущность женской души, женская стихия.

Я чувствую глубокую потребность обратить внимание на одного из таких молодых поэтов-женщин — Анну Ахматову.

Первый сборник ее стихотворений «Вечер» появился в 1912 году. В этом сборнике много ценного, волнующего. В нем раскрывается душа поэта-женщины. В поэзии мужской больше устремления к небывшему, к творчеству нового, прорыв в иные миры. В поэзии женской — проникновение в живой окружающий нас мир. Анна Ахматова любовно-бережно относится ко всем вещам. Она раскрывает их мудрую простоту и чудесность. И все привычное, обыденное, чуждое и омертвелое — в

ее поэзии оживает, становится интимно-близким, сказочным, любимым.

Сборник стихотворений Анны Ахматовой начинается стихотворением «Любовь». И это очень характерно для Анны Ахматовой. Ее поэзия ранена любовью, ее поэзия почти вся посвящена любви. Почти каждая строка ее стихотворения говорит о такой любви, мучительно трепещет ею, как живая струна...

Но как непохожа любовь, отраженная в поэзии Анны Ахматовой, на любовь пушкинской Татьяны или тургеневской Лизы! С первых строк первого стихотворения, жутких, пронзающих, чувствуется любовь мучительная, безысходная, любовь, которая «уводит от радости и покоя», любовь, которую «страшно угадать в еще незнакомой улыбке», любовь современной души. В этой любви уже нет наивного доверия, наивной простоты и благоухания, в ней нет надежды на счастье, нет ожидания счастья.

О, какой счастливой кажется теперь несчастная любовь Татьяны и Лизы! Ведь их любовь несчастна только потому, что она не разделена, или только потому, что ее осуществлению мешают внешние условия. Современный человек страдает не только тогда, когда его любовь не разделена, — сама любовь для него мучительная проблема. Любовь героев Гамсуна трагична. Трагична счастливая, разделенная любовь Эдварды и Глана. Они гибнут потому, что они любят. Они любят друг друга и бессильны осуществить свою любовь. Их влечет друг к другу непобедимая сила, и они не могут соединиться. Они жаждут друг друга и не могут утолить тоскующую жажду. Так переживают любовь и герои Метерлинка, Пшибышевского и других. Такова любовь и в поэзии Анны Ахматовой. И как безмерно много говорит эта печальная любовь душе современного человека! В ней отзвук его души, тайна его тайн.

В поэзии Анны Ахматовой ожидание любви не рождает радостного волнения, пленительной истомы; в ожидании любви лишь предчувствие страданий.

Я на солнечном восходе
Про любовь пою,
На коленях в огороде
Лебеду полю.
Страшно мне от звонких воплей
Голоса беды...
Все сильнее запах теплый
Мертвой лебеды.

Но вот любовь пришла, и душа переживает тоску, предсмертный бред, душа мертвеет. Любовь пришла, и начинается поединок влюбленных.

Как соломинкой, пьешь мою душу.
Знаю, вкус ее горек и хмелен,
Но я пытку мольбой не нарушу...

Душа не может жить без любви и не в силах жить в любви.

Сжала руки под темной вуалью...
«Отчего ты сегодня бледна?»...
— Оттого, что я терпкой печалью
Напоила его до пьяна.

Душа медленно умирает, слабеет сила жизни, «усталое сердце бьется тише, глуше».

Хорони, хорони меня, ветер!
Родные мои не пришли;
Надо мною блуждающий вечер
И дыхание тихой земли.

Я была, как и ты, свободной,
О, я слишком хотела жить:
Видишь, ветер, мой труп холодный —
И некому руки сложить.

Закрой эту черную рану
Покровом вечерней тьмы
И вели голубому туману
Надо мною читать псалмы.

И чтоб мне легко, одинокой,
Отойти к последнему сну,
Прошуми высокой осокой
Про весну, про мою весну.

Таинственные и сложные переживания любви переданы Анной Ахматовой с исключительною искренностью и простотой. Ритм ее стиха, сгущенность, насыщенность слова дают непосредственно живое чувство переживаемого. В художественных приемах Анны Ахматовой новые достижения. В них нет описательности. Обычно поэты описывают свои переживания, свои чувства. Например, для того, чтобы передать чувство страдания, они описывают различные признаки страдания, говорят о бледности лица, о синих кругах под глазами и т. д. Анна Ахматова не описывает. Ритм ее стихотворения, его внутреннее содержание непосредственно дают чувства страдающей души.

Дверь полуоткрыта,
Веют липы сладко...
На столе забыты
Хлыстик и перчатка.

Круг от лампы желтый...
Шорохам внимаю,
Отчего ушел ты?
Я не понимаю...

Радостно и ясно
Завтра будет утро,
Эта жизнь прекрасна,
Сердце, будь же мудро.

Ты совсем устало,
Бьешься тише, глуше,
Знаешь, я читала,
Что бессмертны души.

В прерывистом ритме этого стихотворения, в его структуре чувствуется страдание. Когда человек страдает, его душа воспринимает мир разорванным, распадающимся, он чувствует предметы разобщенными, он теряет живую связь вещей. И тогда в его сознание остро врезываются отдельные звуки, отдельные вещи. «На столе забыты хлыстик и перчатка... Круг от лампы желтый»... и т. д.

Хочется много раз перечитывать этот небольшой сборник. В нем много прекрасного. Прекрасна кроткая, доверчивая любовь к природе. Прекрасна любовь к любви, отраженная в нежных лучах женской души.

Хочется много раз перечитывать этот сборник. В нем скрыта тайна. Хочется разгадать ее. Хочется понять, почему любовь превратилась в пытку. Но ответа в нем нет. Слышен лишь скорбный голос души, не узнавшей счастья. Но почему? Потому ли, что современный человек не может любить? Или потому, что в муках рождается новая любовь, одухотворенная, высшая? И гибнет тот, кто бессилен ее осуществить.

Возможен ли теперь роман Тристана и Изольды? Встречаются ли счастливые влюбленные? Любовь возникает на мгновение. Любовь оканчивается пресыщением. Все связи рвутся.

Брак лишь внешняя, безлюбовная соединенность или искание любви, которое приводит к разочарованию. Только мечта о любви возможна, только трагический роман Глана и Эдварды. И во имя этой мечты, во имя всех тех, кто мучительно жаждет любви, кто не узнал счастья, мы будем искать любви преображенной, мы будем жить надеждой.



Бронислава РУНТ

Скорбная улыбка

(О стихах Анны Ахматовой)

Существует у некоторых женщин такая улыбка: глаза большие, смотрят грустно и вопросительно, в то время как на губах играет тонкая, покорная и ласковая усмешка. Большею частью такая улыбка представляет собой самую характерную черту лица. Отнимите у женщины эту печальную усмешку, и ее лицо утратит ту жуткую прелесть, которой всегда полон для нас намек на таинственное. Зачастую такая улыбка говорит нам, если мы наблюдательны, гораздо более, чем целые часы задушевных бесед, в которых кропотливо излагаются малейшие факты и события. В этой улыбке можно прочесть все: и обманутые надежды, и болезненное недоверие к чужим взглядам, к чужим признаниям, и даже тонкую насмешку над хрупкими грезами собственной юности, давно безжалостно разбитыми жизнью. Такая улыбка обыкновенно бывает у умных, немного усталых, скрытных и наблюдательных женщин. Если бы расшифровать эту пленительную гримаску, если бы перевести на слова это едва заметное движение губ, то мы получили бы стихи Анны Ахматовой, самые лучшие из ее стихов, те, в которых она остается сама собой, никому не подражая и задаваясь темами ей чуждыми и несвойственными.

Стихи* Анны Ахматовой — это раскрытая душа современной чуткой, культурной городской женщины, с виду избалованной и счастливой. Деревня, несмотря на то, что поэтесса нередко пишет о забытой усадьбе, о прудах и старинных портретах, или остается случайным фоном для ее личных переживаний, или же вызывает в ней тоскливое недоумение. Чувствует-

* *Ахматова А.* Четки. СПб.: Изд-во «Гиперборей», 1914.

ся, что мятежная душа горожанки не мирится с застоявшимся укладом деревенской жизни, хотя в то же время ее художественно развитая натура отдает должную оценку тому «стилю», которым дышит для нас хотя бы самый незначительный памятник подлинной старины:

...И комната, где окна слишком узки,
Хранит любовь и помнит старину,
А над кроватью надпись по-французски
Гласит: «Seigneur, ayez pitié de nous».
. . . .
Последний луч, и желтый и тяжелый
Застыл в букете ярких георгин.
И, как во сне, я слышу звук виолы
И редкие аккорды клавесин.

Эта мимолетная и не слишком своеобразно воспринятая воображением современного человека картина на минуту воскресшего прошлого. Но тут же в этой же книге мы находим такое стихотворение:

Здесь все то же, что и прежде,
Здесь напрасным кажется мечтать.
В доме, у дороги непроезжей,
Надо рано ставни запирать.
Тихий дом мой пуст и неприветлив.
Он на лес глядит одним окном...

Разве эти строки не достаточно ясно свидетельствуют нам о том, что между поэтессой и окружающей ее деревней давно порвалась всякая связь, что даже мечты этой прирожденной горожанки кажутся неуместными в этой мирной обстановке?..

Анна Ахматова пишет много о любви, или, вернее, о тех острых, сладостно-мучительных пытках, которыми дарит ее любовь. Но это не любовь старинных романсов, где неизменными спутниками и атрибутами являются луна, соловей, сирень или черемуха, край оврага или забытая, источенная червями деревянная скамейка. Нет, в лучших, в более удачных стихотворениях мы встречаем залитые электричеством рестораны, моторы и нередко упоминания о той или иной части элегантного туалета горожанки. А о своей любви, о своих страданиях она говорит полунамеком, вскользь, одной печальной, едва приметной улыбкой разочарования:

Звенела музыка в саду
Таким невыразимым горем.
И моего коснулся платья он...
Свежо и остро пахло морем.

Он мне сказал: «Я верный друг!»
И моего коснулся платья...
Как непохожи на объятья
Прикосновенья этих рук!

Анна Ахматова пишет удивительно просто: она ничего не преувеличивает, когда рассказывает о ресторане, где играла музыка и где были сервированы устрицы; нет ни одного лишнего банально-жалобного слова... но «как непохожи на объятья прикосновенья этих рук», — и читателю до боли понятна скорбь ее души. Вот еще одно, похожее на предыдущее, стихотворение, в котором, как и в первом, поэтессе удается мимолетно, повествуя о прогулке в автомобиле, рассказать о том, что ее уже разлюбили и как больно ей это сознание:

Перо задело о верх экипажа.
Я поглядела в глаза его.
Томилось сердце, не зная даже
Причины горя своего.
Безветрен вечер и грустью скован
Под сводом облачных небес,
И словно тушью нарисован
В альбоме старом Булонский Лес.
Бензина запах и сирени,
Насторожившийся покой...
Он снова тронул мои колени
Почти не дрогнувшей рукой.

Если сердечные раны современной культурной женщины и залиты коллодием условностей и забинтованы путами рассудка, они тем не менее побаливают и нет-нет — да дают о себе знать:

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем. И она тиха.
Ты напрасно бережно кутаешь
Мне плечи и грудь в меха.
И напрасно слова покорные
Говоришь о первой любви.
Как я знаю эти упорные,
Несытые взгляды твои!

Во всей книге Анны Ахматовой нельзя найти ни одной строфы, ни одной строки, которая дышала бы безмятежным счастьем или покоем довольной женщины. Правда, об этом вечном, мучительном неудовлетворении своей души, постоянно жаждущей иной любви, непохожей на ту, что ей дает действительность, тонкая и чуткая поэтесса рассказывает так ненавязчиво, так художественно и так целомудренно:

А сердцу стало страшно биться,
Такая в нем теперь тоска...
И в косах спутанных таится
Чуть слышный запах табака.

Анна Ахматова, сама такая сдержанная, особенно не мирится с той невозмутимостью мужчины, которая, маскируясь внешней корректностью, наносит самые чувствительные обиды женскому сердцу:

Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
Все, что было. Уйдешь, я умру».
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: «Не стой на ветру».

А в другом стихотворении мы читаем:

Как велит простая учтивость,
Подошел ко мне, улыбнулся.
Полуласково, полулениво
Поцелуем руки коснулся...
И загадочных, древних ликов
На меня поглядели очи...
Десять лет замираний и криков,
Все мои бессонные ночи...

Но, повторяю, на протяжении всех 127 страниц мы не встречаем ни малейшего намека на счастливое переживание, на торжествующую, победную любовь. Более того, даже в то мгновение, когда поэтесса чувствует, что в ее сердце вспыхивают искры новой любви, она не может отогнать гнетущее сознание о недолговечности чувства, о разрыве, который неминуемо последует, и не по ее вине:

После ветра и мороза было
Любо мне погреться у огня.
Там за сердцем я не уследила
И его украли у меня.

Новогодний праздник длится пышно,
Влажны стебли новогодних роз,
А в груди моей уже не слышно
Трепетания стрекоз.

Ах! Не трудно угадать мне вора, —
Я его узнала по глазам.
Только страшно так, что скоро, скоро
Он вернет свою добычу сам.

Как вы видите, Анна Ахматова пытается даже шутить, мило, тонко и безжалостно. Под этой шуткой скрывается целая

драма: недоверие к будущему из-за обманов прошлого. Дело в том, что в душе этой изысканной парижанки, катающейся на автомобилях и кутающей зябкие руки в муфту, все еще не умирает мечта о каком-то безмятежном, буколическом счастье вдвоем. Город, с его ускоренным темпом жизни, с его кинематографической сменой явлений и ощущений, не смог окончательно переобразовать ее психику, и поэтесса с подавленным, немым укором и с одной усмешкой следит за другом-мужчиной, давно усвоившим, вместе с городской культурой, и всю несложную этику «городской» любви.

Книга Анны Ахматовой, помимо ее чисто художественных достоинств, интересна еще и как иллюстративный материал к тому психологическому кризису, к тому перелому, который переживает современная женщина на пути к завоеванию внутренней свободы, без которой все внешние раскрепощения женщины явятся одной лишь фикцией.



Б. САДОВСКОЙ

Конец акмеизма

Вслед русскому футуризму, сошедшему, наконец, этой весной со своей скандальной арены, окончился и акмеизм. Это было явление уже чисто «российское», заставлявшее вспомнить одного тургеневского героя. «Одежда на нем была немецкая, но одни неестественной величины буфы на плечах показывали, что кроил ее не русский — российский портной». Только у нас на Руси и возможно обоснование теорий прежде практического их осуществления, утверждение сначала голой буквы, а потом уже слов. Акмеизм был выдуман года полтора тому назад поэтами Гумилевым и Городецким. Тому, кто пожелал бы узнать, что такое собственно акмеизм, следует ознакомиться с № 1 «Аполлона» за 1913 год. Там, на восьми страничках, коротко и в достаточной мере ясно изложена эта незамысловатая теория. По словам г. Гумилева, акмеизм (он же и адамизм) «идет на смену символизму». «Как адамисты, мы немного лесные звери», говорит г. Гумилев. «Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками, вот принцип акмеизма». Г. Городецкий смотрит на дело еще проще... «И уродство», говорит он, «может быть прекрасно». «Отныне (с 1913 года?) безобразно только то, что безобразно».

Мы не будем сейчас входить в подробное рассмотрение того, насколько правы творцы акмеизма в своих утверждениях, но из приведенных цитат ясен российский покрой их немецкой одежды. Короче говоря, поэты-акмеисты должны были явить собою расцвет молодой силы, быть свежими, как первозданный Адам. Так думают г.г. Гумилев и Городецкий, точно им неизвестно, что «поэты родятся», что нельзя зародиться произвольно целому поколению акмеистов или адамистов. Попробу-

ем рассмотреть теперь три последние книги акмеистов и на основании их попытаемся сделать кое-какие выводы.

На первом месте следует поставить «Четки» Анны Ахматовой. Г-жа Ахматова несомненно талантливый поэт; именно, поэт, а не поэтесса. Имя ее в истории русской поэзии достойно стоять наряду с именами Лохвицкой и Гиппиус. В поэзии Ахматовой чувствуется что-то родственное Блоку, его нежной радости и острой тоске; можно сказать, что в поэзии Ахматовой острая башня блоковских высот, как игла, пронзает одинокое нежное сердце. Ахматову упрекают в однообразии, в том, что она мало «ищет»: но чего же искать поэту, нашедшему себя, и причем вообще в святом деле искусства все эти суетные «искания». Всякий поэт дает, что у него есть, и странно требовать, чтобы легкая женская нога оставляла за собою тот же след, что закованная в железо нога сурового воина.

Помолись о нищей, о потерянной,
О моей живой душе,
Ты, всегда в путях своих уверенный,
Свет узревший в шалаше.

И тебе, печально-благодарная,
Я за это расскажу потом,
Как меня томила ночь угарная.
Как дышало утро льдом.

В этой жизни я немного видела,
Только пела и ждала,
Знаю: брата я не ненавидела
И сестры не предала.

Отчего же Бог меня наказывал
Каждый день и каждый час?
Или это Ангел мне указывал
Свет, невидимый для нас...

Чудесные стихи, но что в них общего с акмеизмом? Лирика Ахматовой — сплошное горе, покаяние и мука, истый же акмеист (если таковой вообще жил когда-либо на свете) должен быть самодоволен, как Адам до грехопадения. В самом задании акмеизма отсутствует трагедия, отсутствует переживание запредельного, — другими словами, отсутствуют в нем основные элементы подлинной лирики.

Переходим к книге С. Городецкого «Цветущий посох». Поэтическая судьба г. Сергея Городецкого печальна и поучительна потому, что на наших глазах из огненного певца непочатой яри превратился г. Городецкий в обыкновенного литератора,

поставщика посредственного журнального материала. Как-то сразу разменялся на мелочи Городецкий и вошел в толпу, но вошел как равный, как свой: он полюбился толпе и был ею принят, как равный. Угодливое и в сущности безразличное признание массы окончательно погубило творческую будущность г. Городецкого; отсутствие самокритики доделало остальное. Художник Городецкий не уважает своего труда, не уважает искусства, относится к делу зря, спустя рукава, а искусство за себя всегда беспощадно мстит. Поучительна судьба С. Городецкого тем, что на примере его в тысячный раз роковым образом оправдалась страшная история героя гоголевского «Портрета». Предисловием в книге г. Городецкий пытается убедить самого себя, что акмеизм не только существует, но что он есть «мировоззрение, категорически утверждающее первенство и главнозначительность (?) для нас, людей, нашего земного мира». И это подтверждается стихотворениями во вкусе Леонида Афанасьева, например, следующим:

Торжественная пляска будней,
Пустынных дней позорный ряд
Безумных женщин безрассудней
Мне о прекрасном говорят.

Я в каждом жесте, в каждой маске
Убитых пошлостью людей
Читаю призрачные сказки
О красоте грядущих дней.

И подобных «восьмистиший» перед нами целая книга. При чем же тут акмеизм? И в чем его выражение?

Продолжая аналогию между автором «Цветущего посоха» и героем гоголевского «Портрета», можно сказать, что последние стихи г. Городецкого напоминают нам роковой момент в жизни художника Чарткова, когда захотел он вернуться к прекрасному строгому искусству, но увы: рука его, привыкшая к трафарету, помимо воли выводила на полотно все те же заученные и замелькавшиеся черты.

Г. Вл. Юнгер, автор книги «Песни полей и комнат», обнаружил несомненные способности к составлению хороших стихов, художественный вкус и наблюдательность в описательных местах, но всего этого, конечно, еще слишком мало, чтобы считать его настоящим поэтом. Г. Юнгер — чуткий эстетик и в качестве такового при всех данных, говорящих в его пользу, никак не может быть зачислен в ряды акмеистов. Бесконечно далеко от акмеизма такое, напр., стихотворение:

Я запер дверь. Свеча дымится тускло.
В глуши задвинутых малиновых портьер,
Жгу милое письмо. Мне весело и грустно.
«Mais je n'ai pas beaucoup de caractère».

Мы видели, насколько далеки от задач акмеизма его вожди и неофиты. Теперь в особенности после устремления в сторону тоскующей лирики, после падения иных и нарождения новых поэтов странно говорить об акмеизме как о существующем явлении жизни. Он существовал лишь на бумаге, в статьях г.г. Городецкого и Гумилева.

В заключение хочется обратить внимание на странный обычай наших молодых поэтов: сбиваться стайками, составлять из себя непременно маленькую толпу. Раньше стадность была чужда истинным поэтам (ты царь — живи один) и менее всего во имя каких-то своих приходов. Конечно, Фет в своем деревенском уединении никогда не интересовался тем, что пишут Майков или Полонский и каковы их взгляды на поэзию. Задачи прежних поэтов были шире и важнее, литературная кружковщина для них не существовала. Нынешние поэты слишком обособились от жизни, слишком ушли в мелочи своих школ и учений. Явление несбывшегося акмеизма хорошо это подтверждает. Если поэту претит быть одному, как орел, то, сбиваясь в кучу себе подобных, он утратит незаметно свои царственные права и уподобится воробью, чириканье которого, наконец, становится не только нелюбопытным, но даже надоедливым.



Д. ТАЛЬНИКОВ

Анна Ахматова. Четки

Стилизованная обложка напоминает издания времен Пушкинских, в простых четких буквах есть что-то милое. К сожалению, то, что под обложкой, не отвечает старинной манере писать, ни четкости, ни ясности ее... Поэтическое содержание стихов А. Ахматовой как-то с трудом поддается учету: прочитавши стихотворение, приходится перечитывать его вновь, чтобы найти смысл, понять и усвоить образ.

Прекрасных рук счастливый пленник,
На левом берегу Невы,
Мой знаменитый современник,
Случилось, как хотели Вы...

Что это значит? Как понять? Кто пленник прекрасных рук? Что значит: «пленник рук»? и почему на «левом берегу»?

Конечно, в стихах Ахматовой любовь на первом месте. К сожалению, ничего нового не вносится стихами молодых поэтов в ту прекрасную любовную лирику, что создана старыми поэтами, а если вносится новое, то очень скверное... Любовь Ахматовой очень странная, рабская, больная.

Я только вздрогнула. Этот
Может меня приручить...

Это не гордая любовь. Поэт «обидел» ее, но она все-таки приходит снова и молит его не «гнать ее». Есть неприятное слово, которое, очевидно, ей приходится часто слышать: «уйди»... Ее любил «знаменитый современник», но он ей «приказал»: «довольно, пойди, убей свою любовь» — и вот она «безвольна»... Она не стесняется в выражениях, когда приходится страдать из-за невнимания мужчин:

Не любишь, не хочешь смотреть
О, как ты красив, проклятый!

И перед читателем этих стихов встает образ рабыни-женщины, стоящей на коленях перед мужчиной и умоляющей его не гнать ее... Может быть, в такой любви-истязании эта женщина и находит всю сладость?

Мы уже знаем, что Ахматова знакома с каким-то «знаменитым современником». Она серьезно считает его гением, вероятно, иначе откуда это самомнение; она серьезно советует своему возлюбленному беречь ее письма.

Чтобы нас рассудили потомки...

Станут потомки заниматься такими вещами! Она серьезно считает, что через его «славную биографию» ее имя будет запечатлено в мире:

Пусть когда-нибудь имя мое
Прочитают в учебнике дети.

Что это? наивность, игра?..

О другом «знаменитом современнике», Ал. Блоке, она сообщает, что пришла к нему в гости «ровно в полдень», и что у него «глаза такие, что запомнить каждый должен, — мне же лучше, осторожной, в них и вовсе не глядеть». Если б можно было поверить в искренность наивного тона этого стихотворения, его, может быть, и можно было признать удачным, простым. Но ведь теперь все пишут эту стилизацию детской наивности, это — «готовая форма» поэтов и особенно поэтесс современности.

Но Ахматову интересуют не только «знаменитые современники». В разных местах ее книги фигурирует какой-то «мальчик».

Мальчик сказал мне: «как это больно»!
И мальчика очень жаль...

— сообщает она наивным тоном институтки, и еще то, что этот мальчик «жадно и жарко» «гладит» ее холодные руки. Если «очень жаль», то не доводили бы вы, сударыни, бедных мальчиков до этого. Надо было раньше думать...

А через страницу Ахматова уже хоронит «веселого мальчика» и просит прощения у его могилы за то, что «принесла» ему смерть. При этом раскрываются любопытные вещи:

Я думала: ты нарочно —
Как взрослые, хочешь быть.

Я думала: томно-порочных
Нельзя, как невест, любить.

«Томно-порочная» — вот он, эффект этих «демонических» женщин. Своими настоящими именами они не желают называть вещи, им подавай плащи. «Томно-порочная». Конечно, в этом есть правда. Мы видели, что героиня стихов любит, чтобы ее мучили, «приручили», но она любит мучить и других — «мальчиков». Как это называется у Крафт-Эбинга? Одно время такая любовь была в самом ходу, как «модерн» у приказчиков от литературы, теперь это немного запоздало... Хотя, впрочем, как знать? «Томно-порочная» всегда ведь будет существовать...

Я не знала, как хрупко горло
Под синим воротником.

«Мальчик», очевидно, был студентом. Но зачем эти ненужные и такие наивные оправдания: я не думала, я не знала... Кто же не знает, что горло «хрупко» для револьверной пули? И вот, замучивши бедную жертву своей «томной порочности», героиня смиренно молит:

Прости меня, мальчик веселый,
Совенок, замученный мной!..*

Почему «совенок», а не «утенок», как у чеховской барыни? Впрочем, на 61 стр. «веселый мальчик» называется «лебеденком» (!). Если рассказать все это просто, как, по существу, это выйдет трагически и гадко, и каким приторно-слащавым и фальшивым тоном рассказывает об этом Ахматова!..

Очевидно, после погибшего нашелся новый «мальчик». На стр. 104 сообщается читателю:

Я сошла с ума, о, мальчик странный,
В среду, в три часа!..

Какая точность!

«На столе забыты хлыстик и перчатка», — очевидно, «мальчик» был франтом. «Брат мой или любовник»? — спрашивает Ахматова и спешит прибавить:

Я не помню и помнить не надо...

Вообще, мы узнаем интересные вещи об Ахматовой, напр., то, что она «с детства была крылатой», как какая-то иностран-

---

* По-видимому, сознательное искажение текста. У Ахматовой — «Совенок, замученный *мой*» (*сост.*).

ка ее «учила плавать» в море (зачем, если крылья есть?) или что она страдает бессонницей:

Хорошо твои слова баюкают!
Третий месяц я от них не сплю.

Кто-то, желая застрелить ее, предварительно

Углем наметил на левом боку
Место, куда стрелять...

Но ей приходится на другой странице отравляться «прозрачной сулемой», и люди скоро зароют ее «тело и голос» (?). Современность дает себя знать в стихах Ахматовой, напр., запахом «бензина и сирени» или «узкой юбкой», которую она надела, чтобы «казаться еще стройней»...

Эгоцентрическая поэзия, вращающаяся вокруг «я» и «меня», не знающая иных отношений, кроме любовной игры и «несытых взоров», не знающая природы. Для Ахматовой небо — «ярче синего фаянса», потому что фаянс она хорошо знает, а небо мало.

Содержание этой поэзии лишено поэтичности. Это, в сущности, проза, — рассудочные настроения, не волнующие, не трогающие.

И если б знал ты, как сейчас мне любы
Твои сухие, розовые губы.

Да это из письмовника для солдат!

Мы уже знакомы с этим манерно-сентиментальным стилем. Поэтесса заявляет, что она стала «игрушечной». У Моравской был «кукольный» стиль, у Ахматовой — «игрушечный». Что лучше? И вся эта книга изысканно-манерная. «Вы» с прописной буквой — это называется интимной поэзией, — лучше, интимной манерностью. Этот «мальчик», произносимое, вероятно, сложенными бантиком губами с лукаво-кокетливым взором. Поза, одна поза... Зачем и кому нужно знать, что у Ахматовой

есть улыбка одна...
Так. Движенье чуть видное губ.
Для тебя я ее берегу...

Поза — и жеманное подражание старой французской лирике: «душно пахнет старое саше»; надпись над кроватью — непременно по-французски: «Seigneur, ayez pitié de nous». Образы у Ахматовой бессильные, вялые, да их и нет почти. Эта поэзия лишена почти всякой изобретательности. Эпитеты ее безразличные.

«Как соломинкой, пьешь мою душу. Знаю, вкус ее горек и хмелен... Когда кончишь, скажи». Душа, словно какое-нибудь «glace» или лимонад к кофе! «Глаза синей, чем лед (?)», «смертный час (!) ее напоит сулемою». «Ты давно перестала считать уколы, грудь мертва под острой иглой». Наездницы — конечно, «стройные», скрипки — «скорбные». Иногда оригинальничанье: у всех соловей голосистый, у Ахматовой: соловей «безголосый», а месяц — «рыжий»!! Имя Анна — «сладчайшее для губ людских», понятно почему: ведь это имя автора. Но взята эта «сладость» у Бунина, у которого: «Сладчайшее из слов земных — Рахиль» в одном из его чудесных сонетов. Стилизацией старинных «любовных сетей» «сладкого земного питья» не скрыть скудости своего поэтического багажа.

Стихосложение у Ахматовой, конечно, выдержано по указке ее «знаменитых современников» модернистов. Ахматова везде пользуется паузой, так несвойственной нашему стихосложению, основанному на чередовании ударяемых слогов, а не на длительности слогов, — паузой, нарушающей ритм, оставляющей в нем пустое место. Это дает впечатление ошибки против правил стихосложения, впечатление прозаической речи, лишает стих мелодичности.

На стоптанных каблуках.

В третьей стопе этого ямбического стиха пропущен второй ударяемый слог.

Ее рифма бледная. Встречается такая:

После ветра и мороза было
Любо мне погреться у огня
. . . . .уследила.

Так нельзя рифмовать. Рифмуемое слово всегда является наиболее важным для слуха, останавливающим внимание, значительным. Поэтому нельзя рифмовать с краткими союзами, предлогами. Ведь мы смеемся над Третьяковским за его

Екатерина Великая, о,
Поехала в Царское Село.

Совсем бедные рифмы такие, как: «твои — любви», «пою — (лебеду) полю». Или искусственная, явно подчеркиваемая: «повиликою — кликою», «мельница — бездельница», «лыжи — (месяц) рыжий».

У Ахматовой попадается даже совершенно безвкусная исключительная рифма, так называемый антапакласис:

Я этот день люблю и праздную... (*глаг.*)
Меня и грешную и праздную (*прилагат.*)

Есть, конечно, и «внутренние» рифмы:

Покорно мне воображенье
В изображенье серых глаз.

Вместо рифмы у Ахматовой часто связь и при помощи аллитерций-ассонансов:

Что мне делать с ними,
Короткое, звонкое имя.

Как немузыкальны, топорны ее стихи, несмотря на аллитерации:

Низко облако пыльной мглы.

Некоторые могут служить скороговорками: «Завтра по первопутку» (здесь аллитерации на р, в, п, у) или «Роз из оранжереи» (аллитерации на р и з).

Конечно, есть и новые словообразования, такие жеманные: «отравно», «обманно», «беззаконница», «многонеделен», и др. Словом, все, как следует, по штампу «модернизма». И это так скучно, так лишает книгу индивидуальности. Есть в книге и одна-две удачных пьесы (напр., «потертый коврик пред иконой», — простое и изобразительное, слегка испорченное этим безвкусным «брезгливо», но, в общем, от сборника остается впечатление бледного пятна. Читателю остается только присоединиться на сей раз к мнению «друга» г-жи Ахматовой («знаменитого» или нет?) о том,

Что быть поэтом женщине — нелепость.



В. ХОДАСЕВИЧ

Анна Ахматова. Четки

Стихи. Изд-во «Гиперборей». СПб., 1914

В стихах каждого подлинного поэта есть нечто ему одному присущее и, собственно, неизъяснимое никакими словами о его поэзии. О стихах Анны Ахматовой говорить особенно трудно, и мы не боимся признаться в этом. Отметив их очаровательную интимность, их изысканную певучесть, хрупкую тонкость их как будто небрежной формы, мы все-таки ничего не скажем о том, что составляет их обаяние. Стихи Ахматовой очень просты, немногоречивы, в них поэтесса сознательно умалчивает о многом — едва ли не это составляет их главную прелесть.

Их содержание всегда шире и глубже слов, в которые она замкнута, но происходит это никак не от бессилия покорить слово себе, а, напротив, от умения вкладывать в слова и в их сочетания нечто большее, чем то, что выражает их внешний смысл. Оттого каждое стихотворение Ахматовой, несмотря на кажущуюся недоговоренность, многозначительно и интересно. Конечно, эта вторая книга г-жи Ахматовой будет по достоинству оценена теми, кто любит подлинную поэзию, как оценена была ее первая книга «Вечер», часть которой повторена в «Четках», как приложение.



Г. АДАМОВИЧ

У самого моря

Если наших поэтов еще не разлюбили, то им уже, конечно, перестали верить. Слишком очевидно, что «испытания огнем» они не выдержали и что тон нововременских статей в поэзии не есть слияние с народом, но слабовольная и небескорыстная уступка его мнимым требованиям. Русская поэзия не погибнет, конечно, в наводнении злободневных стихов, лживых и глуповатых, но сейчас она в нем тонет.

Тем сильнее радость, которую принес последний номер «Аполлона». В журнале этом, несколько месяцев назад выпустившем целый фейерверк военных вдохновений, теперь помещена новая поэма Анны Ахматовой — «У самого моря».

Может быть, нет в России сейчас поэта, имя которого было бы окружено такой нежностью и сочувствием, как имя Ахматовой. Это — успех не случайный. У Ахматовой есть все данные стать «любимицей публики», и только глубокое и верное чутье спасает ее. Поэзии чисто эмоциональной всегда обеспечен широкий успех, а на этом пути Ахматова сейчас стоит впереди всех. М. Кузмин сравнил ее с александрийскими эстетами, которые представляли себе каждый день и каждый час предсмертным.

Это было еще в предисловии к «Вечеру», но, как подлинно обреченная, Ахматова и любит, и тоскует все безнадежнее и острее. Кто же поверит тому, что «я — очень спокойная»?

В этом отношении Ахматова действительно — современный лирик.

Есть сейчас целый ряд поэтов, которые, желая «уловить лик современности», первым условием достижения этой почтенной цели считают воспевание трамваев и (это уже — закон) аэропланов. Эти молодые люди напрасно думают, что их вдохновения оценят те, к кому они взывают: авиаторы, инженеры, те-

лефонные барышни, вагоновожатые. Авиаторам если и понравятся стихи, то уж, конечно, об увядших розах и разбитых грезах. А тем, кто, не отставая от инженеров и техников, идут в другом плане жизни, кто и видит, и знает, и помнит вещи более удивительные, чем аэропланы, — разве им надо вечно напоминать о «грохоте проспектов» и пулеметах?

Поэт блоко-лермонтовского стиля, Ахматова ничего не «описывает». Вспомнит иногда, какое было море, как улыбнулся мальчик, но все мимоходом, коротко и растерянно. Теперь уже ясно, что она совсем — не «вещелюб», ей и вещи, и вся земля дороги только как обстановка, как память. И неудивительно, что ее — и еще одного, Блока — совершенно не тронул эстетический экзотизм, создание поэтов «зрительного» типа, близких романскому духу. Нельзя представить себе Ахматову занимающейся писанием триолетов или газелл, и разве это все — не то же самое? Ахматова — мастер, покуда мастерство ее ей покорно, но служить ему она не хочет. Не будем себя обманывать. Ни Блок, ни Ахматова в словесности — не «путь» и не школа. Их нельзя «продолжать», не обворовывая и не подражая им. Последователь Брюсова, например, свободен, но нельзя быть «учеником Блока» и не говорить о вьюгах или нищей России. Воры-поклонники уже наполовину заслонили прекрасный облик поэта, — может быть, то же ждет и Ахматову?

«У самого моря» — торжество ее таланта. Сохранив прежний стиль, прежние слова, она доводит свой трепещущий лиризм до крайнего напряжения. Нельзя противиться очарованию этих строк:

Бухты изрезали низкий берег,
Все паруса убежали в море...

Простая история о невернувшемся «царевиче» рассказана Ахматовой с такой тревогой, с такой любовью и мудростью, какие возможны только у поэтов, нашедших «свое». Ее не смутили рассуждения о том, что теперь «пора уже вернуться к фабуле», — она знает цену завязкам и развязкам, и не ее упрекать в недостатке примитивной изобретательности.

С тактом настоящего поэта она нашла тему простую и трагическую и всем «истинным» темам на земле родственную.

Самый стих Ахматовой, ранее страдавший несколько обманчивой певучестью, окреп и приобрел гибкую силу. Поэт будто захлебывается своим голосом, — и только «Мцыри» можно по верности мелодической линии и «дыханию» сравнить с новой поэмой. Знатоки стихосложения найдут вообще много интерес-

ного в ее ритмике, чрезвычайно органической и неразложимой, едва ли сознанной самим поэтом. Менее, вероятно, будут они увлечены не всегда убедительными образами поэмы.

Читая «У самого моря», приходишь к слегка смущающему заключению: поэма, конечно, всем понравится. Это — странное и как будто опасное свойство таланта Ахматовой. Но нельзя ошибаться, — быстрое признание не всегда есть диплом на посредственность. Ведь существуют плоскости творчества, где нет и не может быть споров. Через сто лет «У самого моря» прочтут с тем же волнением, что и теперь. И разве какие-нибудь догадки и соображения могут заставить нас сомневаться в том, что Ахматова — большой и прекрасный поэт.



Н. В. НЕДОБРОВО

Анна Ахматова

I

Первый сборник Анны Ахматовой «Вечер», изданный в начале 1912 года, был вскоре распродан. Затем ее стихи появлялись в различных повременниках, а в марте 1914 года вышел новый сборник «Четки», в который включена также значительная часть стихотворений из «Вечера». Среди неповторенных стихов есть казненные с излишним жестокосердием*.

По выходе первого сборника на стихах Ахматовой заметили печать ее личной своеобразности, немного вычурной; казалось, она и делала стихи примечательными. Но неожиданно личная складка Ахматовой, и не притязавшая на общее значение, приобрела, через «Вечер» и являвшиеся после стихи, совсем как будто не обоснованное влияние. В молодой поэзии обнаружились признаки возникновения *ахматовской* школы, а у ее основательницы появилась прочно обеспеченная слава.

Если единичное получило общее значение, то, очевидно, источник очарования был не только в занимательности выражаемой личности, но и в искусстве выражать ее: *в новом умении видеть и любить человека.* Я назвал перводвижную силу ахматовского творчества. Какие точки приложения она себе находит, что приводит в движение своею работою и чего достигает — это я стараюсь показать в моей статье.

II

Пока не было «Четок», вразброд печатавшиеся после «Вечера» стихи ложились в тень первого сборника, и рост Ахматовой не осознавался вполне. Теперь он очевиден: перед глазами

* В конце мая 1915 г. вышло второе издание «Четок». Выдержки из «Четок», приводимые здесь, сверены со вторым изданием. — *Н. Н.*

очень сильная книга властных стихов, вызывающих большое доверие.

Оно, прежде всего, достигается свободою ахматовской речи.

Не из ритмов и созвучий состоит поэзия, но из слов; из слов уже затем, по полному соответствию с внутренней их жизнью, и из сочетания этих живых слов вытекают, как до конца внутренностью слов обусловленное следствие, и волнения ритмов, и сияния звуков — и стихотворение держится на внутреннем костяке слов. Не должно, чтобы слова стихотворения, каждое отдельно, вставлялись в ячейки некоей ритмо-инструментальной рамы: как ни плотно они будут пригнаны, чуть мысленно уберешь раму, все слова расскакиваются, как вытряхнутый типографский шрифт.

К стихам Ахматовой последнее не относится. Что они построены на слове, можно показать на примере хотя бы такого стихотворения, ничем в «Четках» не выдающегося:

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем, и она тиха.
Ты напрасно бережно кутаешь
Мне плечи и грудь в меха.
И напрасно слова покорные
Говоришь о первой любви.
Как я знаю эти упорные,
Несытые взгляды твои!

Речь проста и разговорна до того, пожалуй, что это и не поэзия? А что, если еще раз прочесть и заметить, что когда бы мы так разговаривали, то для полного исчерпания многих людских отношений каждому с каждым довольно было бы обменяться двумя-тремя восьмистишиями — и было бы царство молчания. А не в молчании ли слово дорастает до той силы, которая пресуществляет его в поэзию?

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем, —

какая простая, совсем будничная фраза, как она спокойно переходит из стиха в стих, и как плавно и с оттяжкою течет первый стих — чистые анапесты, коих ударения отдалены от концов слов, так кстати к дактилической рифме стиха. Но вот, плавно перейдя во второй стих, речь сжимается и сечется: два анапеста, первый и третий, стягиваются в ямбы, а ударения, совпадая с концами слов, секут стих на твердые стопы. Слышно продолжение простого изречения:

нежность не спутаешь
Ни с чем, и она тиха, —

но ритм уже передал гнев, где-то глубоко задержанный, и все стихотворение вдруг напряглось им. Этот гнев решил все: он уже подчинил и принизил душу того, к кому обращена речь; потому в следующих стихах уже выплыло на поверхность торжество победы — в холодноватом презрении:

Ты напрасно бережно кутаешь...

Чем же особенно ясно обозначается сопровождающее речь душевное движение? Самые слова на это не расходуются, но работает опять течение и падение их: это «бережно кутаешь» так изобразительно и так, если угодно, изнеженно, что и любимому могло бы быть сказано, оттого тут и бьет оно. А дальше уже почти издевательство в словах:

Мне плечи и грудь в меха —

этот дательный падеж, так приближающий ощущение и выдающий какое-то содрогание отвращения, а в то же время звуки, звуки! «Мне плечи и грудь...» — какой в этом спондее и анапесте нежный хруст все чистых, все глубоких звуков.

Но вдруг происходит перемена тона на простой и значительный, и как синтаксически подлинно обоснована эта перемена: повторением слова «напрасно» с «и» перед ним:

И напрасно слова покорные...

На напрасную попытку дерзостной нежности дан был ответ жесткий, и особо затем оттенено, что напрасны и покорные слова; особливость этого оттенения очерчивается тем, что соответствующие стихи входят уже в другую рифмическую систему, во второе четверостишие:

И напрасно слова покорные
Говоришь о первой любви.

Как это опять будто заурядно сказано, но какие отсветы играют на лоске этого щита — щит ведь все стихотворение. Не сказано: и напрасны слова покорные, — но сказано: и напрасно слова покорные *говоришь*... Усиление представления о говорении не есть ли уже и изобличение? И нет ли иронии в словах: покорные, о первой? И не оттого ли ирония так чувствуется, что эти слова выносятся на стянутых в ямбы анапестах, на ритмических затаениях?

В последних двух стихах:

Как я знаю эти упорные,
Несытые взгляды твои, —

опять непринужденность и подвижная выразительность драматической прозы в словосочетании, а в то же время тонкая лирическая жизнь в ритме, который, вынося на стянутом в ямб анапесте слово «эти», делает взгляды, о которых упоминается, в самом деле «этими», то есть вот здесь, сейчас видимыми. А самый способ введения последней фразы, после обрыва предыдущей волны, восклицательным словом «как», — он сразу показывает, что в этих словах нас ждет нечто совсем новое и окончательное. Последняя фраза полна горечи, укоризны, приговора и еще чего-то. Чего же? — Поэтического освобождения от всех горьких чувств и от стоящего тут человека; он несомненно чувствуется, а чем дается? Только ритмом последней строки, чистыми, этими совершенно свободно, без всякой натяжки раскатившимися анапестами; в словах еще горечь: «*несытые* взгляды твои», но под словами уже полет. Стихотворение кончилось на первом вздроге крыльев, но если бы его продолжить, ясно: в пропасть отрешения отпали бы действующие лица стихотворения, но один дух трепетал бы, вольный, на недосягаемой высоте. Так освобождает творчество.

В разобранном стихотворении всякий оттенок внутреннего значения слова, всякая частность словосочетания и всякое движение стихового строя и созвучия — все работает в сообразовании и в соразмерности с другим, все к общей цели, и бережение средств таково, что сделанное ритмом уже делается, например, значением; ничто, наконец, не идет одно вопреки другому: нет трения и взаимоуничтожения сил. Оттого-то так легко и проникает в нас это такое, оказывается, значительное стихотворение.

А если обратить внимание на его стройку, то придется еще раз убедиться в вольности и силе ахматовской поэтической речи. Восьмистишие из двух простых четырехстрочных рифмичес-ких систем распадается на три синтактических системы: первая обнимает две строки, вторая — четыре, и третья — снова две; таким образом, вторая синтактическая система, крепко сцепленная рифмами с первой и третьей, своим единством прочно связует обе рифмические системы, притом хоть и крепкою, но упругою связью: выше я отметил, говоря о драматической действенности способа введения второго «напрасно», что

смена рифмических систем тут и надлежаще чувствуется и производительно работает.

Итак, при разительной крепости стройки, какая в то же время напряженность упругими трепетаниями души!

Стоит отметить, что описанный прием, то есть перевод цельной синтактической системы из одной ритмической системы в другую, так, что фразы, перегибая строфы в средине, скрепляют их края, а строфы то же делают с фразами, — один из очень свойственных Ахматовой приемов, которым она достигает особенной гибкости и вкрадчивости стихов, ибо стихи, так сочлененные, похожи на змей. Этим приемом Анна Ахматова иногда пользуется с привычностью виртуоза.

III

Разобранное стихотворение показывает, как говорит Ахматова. Ее речь действенна, но песнь еще сильнее узывает душу. В этом можно убедиться по стихотворению:

Углем наметил на левом боку
Место, куда стрелять,
Чтоб выпустить птицу — мою тоску
В пустынную ночь опять.

Милый, не дрогнет твоя рука,
И мне не долго терпеть.
Вылетит птица — моя тоска,
Сядет на ветку и станет петь.

Чтоб тот, кто спокоен в своем дому,
Раскрывши окно, сказал:
«Голос знакомый, а слов не пойму»,
И опустил глаза.

В песне, как прежде в речи, та же непринужденность словорасположения — этих слов, без насилия над языком, не соединить иначе, как в эти стихи: стихи выпелись из просто сказанных слов; оттого такими искренними и острыми они воспринимаются. Примечателен их песенный лад: он — свободный стих дактило-хореического ключа, живой и впечатлительный; начинаясь чисто дактилической строкой и в последующих стихах то и дело, особенно в конце стихов, сменяя дактили на хореи, стихотворение особенную нежную томность приобретает от запевов (анакруз) третьего, четвертого, шестого, девятого и десятого стихов, от этих лишних, до первого главного ударения, в

начале стиха раздающихся слогов. Например, начало второй строфы:

Милый, не дрогнет твоя рука,
И мне не долго терпеть.

Стихотворение сложено в трех строфах. Первая построена эподически: четные стихи, трехударные, короче нечетных, четырехударных. Вторая строфа начинается такой же стройкою: второй стих трехударен; поэтому того же ждешь и от четвертого, но вдруг он оказывается, как нечетный, четырехударным. Этот стих:

Сядет на ветку и станет петь, —

на котором происходит перелом лирической волны — и значительность стиха еще приподнимается именно ритмическим его перенасыщением, которое, таким образом, исполняет определенную и необходимую в целом стихотворении работу. Лирический перелом именно в конце второй строфы еще яснее чувствуется по сопоставлению с песенной связью двух первых строф — с тем, как они скликаются между собою третьими своими, очень певучими стихами:

Чтоб выпустить *птицу — мою тоску*

и

Вылетит птица — моя тоска.

Третья строфа, таким образом, как бы обособлена: она снова эподического строения, по образцу первой; только в последнем стихе первый, везде ударяемый (с необходимою оговоркою о строках с запевами) слог ударение теряет (тут — не запев, так как первое ударение ложится на четвертом слоге), отчего стих становится особенно легким, совсем летучим. И недаром, а в полном соответствии с вызываемым им видением; ведь это стих:

И опустил глаза.

Какой он нежный и скромный, а самое верное — тающий. В чем же источник этого последнего ощущения? Конечные созвучия во всем стихотворении — рифмы, во всем, кроме одного созвучия, связующего именно последний стих с десятым: сказал — глаза. Оно — ассонанс, и несовпадение созвучия в том, что в откликающемся стихе недоговорен, как тонкое облако,

растаял последний звук *л*, но, чтобы не убыло нежности, этот нежный звук вообще не пропал: созвучие начинается очень глубоко, и только первый звук слова «сказал» — *с* — оставлен без отклика, затем идет созвучие гортанных *к* и *г*, созвучие *а*, *з*, и опять *а*; а то *л*, которое в десятом стихе, слышится в конце созвучного слова, в двенадцатом легло к началу, между гортанным и первым *а*: сказа*л* — г*л*аза.

В дальнейшем, когда мне случится касаться отдельных стихотворений, я уже не буду говорить о том, как волнующаяся душа творения выявляется в звучащей плоти слова.

IV

В разобранных стихотворениях и без подчеркивания поражает струнная напряженность переживаний и безошибочная меткость острого их выражения. В этом сила Ахматовой. С какой радостью, что больше уже не придется, хоть вот в этом, в затронутом ею, томиться невыразимостью, читаешь точно в народной словесности родившиеся речения:

Безвольно пощады просят
Глаза. Что мне делать с ними,
Когда при мне произносят
Короткое, звонкое имя?

Или такое:

Столько просьб у любимой всегда,
У разлюбленной просьб не бывает.

Человек века томится трудностью речи о своей внутренней жизни: столького не выговорить за неустройством слов — и, прижатый молчанием, дух медлит в росте. Те поэты, которые, как древле Гермес, обучают человека говорить, на вольный рост выпускают внутренние его силы и, щедрые, надолго хранят его благодарную память.

Напряжение переживаний и выражений Ахматовой дает иной раз такой жар и такой свет, что от них внутренний мир человека скипается с внешним миром. Только в таких случаях в стихах Ахматовой возникает зрелище последнего; оттого и картины его не отрешенно пластичны, но, пронизанные душевными излучениями, видятся точно глазами тонущего:

Рассветает. И над кузницей
Подымается дымок.

Ах, со мной, печальной узницей,
Ты опять побыть не смог.

Или продолжение стихотворения о просящих пощады глазах:

Иду по тропинке в поле
Вдоль серых сложенных бревен.
Здесь легкий ветер на воле
По-весеннему свеж, неровен.

Иногда лирическая скромность заставляет Ахматову едва намекнуть на страдание, ищущее выражения в природе, но в описании все-таки слышны удары сердца:

Ты знаешь, я томлюсь в неволе,
О смерти Господа моля.
Но все мне памятна до боли
Тверская скудная земля.

Журавль у ветхого колодца,
Над ним, как кипень, облака,
В полях скрипучие воротца
И запах хлеба, и тоска.

И те неяркие просторы,
Где даже голос ветра слаб,
И осуждающие взоры
Спокойных загорелых баб.

Однако слезы текут из глаз от этого безголосого ветра.

V

Уже по вышеприведенным стихам Ахматовой заметно присутствие в ее творчестве властной над душою силы. Она не в проявлении «сильного человека» и не в выражении переживаний, дерзновенно направленных на впечатлительность душ: лирика Ахматовой полнится противоположным содержанием. Нет, эта сила в том, до какой степени верно каждому волнению, хотя бы и от слабости возникшему, находится слово, гибкое и полнодышащее, и, как слово закона, крепкое и стойкое. Впечатление стойкости и крепости слов так велико, что, мнится, целая человеческая жизнь может удержаться на них; кажется, не будь на той усталой женщине, которая говорит этими словами, охватывающего ее и сдерживающего крепкого панциря слов, состав личности тотчас разрушится и живая душа распадется в смерть.

И надобно сказать, что страдальческая лирика, если она не дает только что описанного чувства — нытье, лишенное как жизненной правды, так и художественного значения. Если ты все стонешь о предсмертном страдании и не умираешь, не станет ли презренною слабость твоей дрябло лживой души? — или пусть будет очевидным, что, в нарушение законов жизни, чудесная сила, не сводя тебя с пути к смерти, каждый раз удерживает у самых ворот. Жестокий целитель Аполлон именно так блюдет Ахматову. «И умерла бы, когда бы не писала стихов», говорит она каждою страдальческою песней, которая оттого, чего бы ни касалась, является еще и славословием творчеству.

VI

Жизнеспасительное действие поэзии в составе лирической личности Ахматовой предопределяет и круг ее внимания, и способ ее отношения к явлениям, в этот круг входящим.

Тот, кому поэзия — спаситель жизни, из боязни очутиться вдруг беззащитным, не распустит своих творческих способностей на наблюдательские прогулки по окрестностям и не станет писать о том, до чего ему мало дела, но для себя сохранит все свое искусство.

По той же основной причине не с исследовательским любопытством, в котором мне всегда чудится недоброжелательство к человеку, смотрит она на личную жизнь. Всегда пристрастно и порывисто ее осознание жизненного мгновения, и всегда это сознание совпадает с жизненной задачей мгновения; а не в этом ли источник истинного лиризма?

Я не хочу сказать, что лиризмом исчерпываются творческие способности Ахматовой. В тех же «Четках» напечатан эпический отрывок: белые пятистопные ямбы наплывают спокойно и ровно и так мягко запениваются.

В то время я гостила на земле.
Мне дали имя при крещеньи — Анна,
Сладчайшее для губ людских и слуха.

У этого стиха не та душа, что у лирического стиха Ахматовой. Судя по этому образцу, не-лирические задачи будут разрешаться ею в пристойной тому форме: в поэме, в повести, в драме; но форма лирического стихотворения никогда не является

у нее лишь ложным обличием нелирических по существу переживаний *.

Творчество Ахматовой не стремится напечатлиться на душу извне, показывая глазам зрелище отчетливых образов или наполняя уши многотонной музыкой внешнего мира, но ему дорого трепетать своими созданиями в самой груди, у сердца слушателя, и ластиться у его горла. Ее стихи сотворены, а не сочинены. Во всяком случае она, не губя обаяния своей лирики, не могла бы позволить себе того пышного красования сочинительскою силою, которое художнику, отличающемуся большею душевною устойчивостью, не только не повредило бы, но могло бы явиться в нем даже источником очарования.

Сказанным предопределяется безразличное отношение Ахматовой к внешним поэтическим канонам. Наблюдение над формою ее стихов внушает уверенность в глубоком усвоении ею и всех формальных завоеваний новейшей поэзии и всей, в связи с этими завоеваниями возникшей чуткости к бесценному наследству действенных поэтических усилий прошлого. Но она не пишет, например, в канонических строфах. Нет у нее, с другой стороны, ни одного стихотворения, о котором бы можно было сказать, что оно написано исключительно, или главным образом, или хоть сколько-нибудь для того, чтобы сделать опыт применения того или иного новшества, или использовать в крайнем напряжении то или иное средство поэтического выражения. Средства, новые ли, старые ли, берутся ею те, которые непосредственно трогают в душе нужную по развитию стихотворения струну.

Поэтому, если Ахматовой в странствии по миру поэзии случится вдруг направиться и по самой что ни на есть езжалой дороге, мы и тогда следуем за нею с неослабно бодрой восприимчивостью. Целее не подражать ей, если в своих скитаниях руководствуешься картами и путеводителем, а не природным знанием местности.

Когда стихи выпеваются так, как у Ахматовой, к творческой минуте применимы слова Тютчева о весне:

Была ль другая перед нею,
О том не ведает она.

Естественное дело, что, обладая вышеописанными свойствами, ахматовские стихи волнуют очень сильно и не одним толь-

---

* В *Аполлоне* 1915 г., кн. 3, напечатана превосходная поэма Ахматовой: «У самого моря», подтверждающая высказанные здесь соображения. — *Н. Н.*

ко лирическим волнением, но и всеми жизненными волнениями, возбудившими к деятельности творческую способность. Из двух взглядов на поэзию: из убеждения, что человеческие волнения должны быть переработаны в ней до полной незаразительности, так, чтобы воспринимающий лишь отрешенно созерцал их, а трепетал только одною эстетической эмоцией, и из предположения, что и самые жизненные волнения могут стать материалом искусства, которое тогда одержит всего человека, гармонизируя его вплоть до физических чувств, — я предпочитаю второй взгляд и хвалю в Ахматовой то, что может показаться недостатком иному любителю эстетических студней.

Вот эта действенность стихов Ахматовой вынуждает отнестись ко всему в них выраженному с повышенной степенью серьезности.

VII

Несчастной любви и ее страданиям принадлежит очень видное место в содержании ахматовской лирики — не только в том смысле, что несчастная любовь является предметом многих стихотворений, но и в том, что в области изображения ее волнений Ахматовой удалось отыскать общеобязательные выражения и разработать поэтику несчастной любви до исключительной многоорудности. Не окончательны ли такие выражения, как приведенное выше о том, что у разлюбленной не бывает просьб, или такие:

Говоришь, что рук не видишь,
Рук моих и глаз.

Или:

Когда пришли холода,
Следил ты уже бесстрастно
За мной везде и всегда,
Как будто копил приметы
Моей нелюбви.

Или это стихотворение:

У меня есть улыбка одна.
Так, движенье чуть видное губ.
Для тебя я ее берегу —
Ведь она мне любовью дана.

Все равно, что ты наглый и злой,
Все равно, что ты любишь других.
Предо мной золотой аналой,
И со мной сероглазый жених.

Много таких же, а, может быть, и еще более острых и мучительных выражений найдется в «Четках», и, однако, нельзя сказать об Анне Ахматовой, что ее поэзия — «поэзия несчастной любви». Такое определение, будь оно услышано человеком, внимательно вникшим в «Четки», было бы для него предлогом к неподдельному веселью, — так богата отзвуками ахматовская несчастная любовь. Она — творческий прием проникновения в человека и изображения неутолимой к нему жажды. Такой прием может быть обязателен для поэтесс, женщин-поэтов, такие сильные в жизни, такие чуткие ко всем любовным очарованиям женщины, когда начинают писать, знают только одну любовь, мучительную, болезненно-прозорливую и безнадежную. Чтобы понять причину этого, надо в понятии поэтессы, *женщины-поэта,* сделать сначала ударение на первом слове и вдуматься в то, как много за всю нашу мужскую культуру любовь говорила о себе в поэзии от лица мужчины и как мало от лица женщины. Вследствие этого искусством до чрезвычайности разработана поэтика мужского стремления и женских очарований, и, напротив, поэтика женских волнений и мужских обаяний почти не налажена. Мужчины-поэты, создавая мужские образы, сосредоточивались на общечеловеческом в них, оставляя любовное в тени, потому что и влеклись к нему мало, да и не могли располагать необходимой полярной чуткостью к нему. Оттого типы мужественности едва намечены и очень далеки от кристаллизованности, полученной типами женственности, приведенными к законосообразной цельности. Довольно ведь назвать цвет волос и определить излюбленную складку губ, чтобы возник целостный образ женщины, сразу определимый в некотором соотношении к религиозному идеалу вечноженственности. А не через эту ли вечноженственность мужчина причащается горних сфер?

И если иной раз в различных изломах нашей мужской культуры берется под сомнение самая допустимость женщины в горние сферы, то не потому ли это, что для нее нет туда двери, соответствующей нашей вечной женственности?

В разработке поэтики мужественности, которая помогла бы затем создать идеал вечномужественности и дать способ определять в отношении к этому идеалу каждый мужской образ, —

путь женщины к религиозной ее равноценности с мужчиною, путь женщины в Храм*.

Вот жажда этого пути, пока не обретенного, — потому и несчастна любовь, — есть та любовь, которою на огромной глубине дышит каждое стихотворение Ахматовой, с виду посвященное совсем личным страданиям. Это ли «несчастная любовь»? Теперь в том же понятии поэтессы, женщины-поэта, надо перенести ударение на второе слово и вспомнить Аполлона, несчастно влюбившегося бога-поэта, вспомнить, как он преследовал Дафну и как, наконец, настигнутая, она обернулась лавром — только венком славы... Вечное колесо любви поэтов! Страх, который они внушают глубинностью своих поползновений, заставляет бежать от них: они это сами знают и честно предупреждают. Тютчев говорит деве, приглашая ее не верить поэтовой любви:

Невольно кудри молодые
Он обожжет своим венцом —

и дальше:

Он не змеею сердце жалит,
Но как пчела его сосет.

В составе любовной жажды, выражаемой в «Четках», ясно чувствуется стихия именно этой пчелиной жажды, для утоления которой слишком мало, чтобы любимый любил. И не темная ли догадка о скудости просто любви заставляет мужчину как-то глупо бежать от женщины-поэта, оставляя ее в отчаянии непонимания.

Отчего ушел ты?
Я не понимаю...

Или в другом стихотворении:

О, я была уверена,
Что ты придешь назад.

И что-то, хоть и очень мелко человеческое, но все-таки понимал тот, кто, как сообщается в одном стихотворении, в день последнего свидания

---

* В довольно многочисленных статьях о «Четках» высказывались подобные же мысли и притом столь часто, что мои соображения в настоящее время являются лишь обстоятельной формулировкой общего места. — *Н. Н.*

...говорил о лете и о том,
Что быть поэтом женщине — нелепость.

Желание напечатлеть себя на любимом, несколько насильническое, но соединенное с самозабвенной готовностью до конца расточить себя, с тем, чтобы снова вдруг воскреснуть и остаться цельным, и отрешенно *ясным,* — вот она, поэтова любовь. С путями утоления этой любви иногда нельзя примириться — так оскорбительны они для обыкновенного сердца:

Оттого, что стали рядом
Мы в блаженный миг чудес,
В миг, когда над Летним садом
Месяц розовый воскрес, —
Мне не надо ожиданий
У постылого окна
И томительных свиданий.
Вся любовь утолена.

Неверна и страшна такая любовь; но из нее же текут лучи, обожествляющие любимое, или, по крайней мере, делающие его видимым. Алоллоново томление по напечатлению на недрах личности сливается с женственным томлением по вечно-мужественному — ив лучах великой любви является человек в поэзии Ахматовой. Мукой живой души платит она за его возвеличение.

VIII

Но не только страдания несчастной любви выражает лирика Ахматовой. В меньшем количестве стихотворений, но отнюдь не с меньшей силой, выпевает она и другое страдание: острую неудовлетворенность собою. Несчастная любовь, так проникшая в самую сердцевину личности, а в то же время и своею странностью и способностью мгновенно вдруг исчезнуть внушающая подозрение в выдуманности, так что, мнится, самодельный призрак до телесных болей томит живую душу, — эта любовь многое поставит под вопрос для человека, которому доведется ее испытать; горести, причиняющие смертельные муки и не приносящие смерти, но при крайнем своем напряжении вызывающие чудо творчества, их мгновенно обезвреживающее, так что человек сам себе являет зрелище вверх дном поставленных законов жизни; неимоверные воспарения души без способности спускаться, так что каждый взлет обрывается бес-

помощным и унизительным падением, — все это утомляет и разуверяет человека.

Из такого опыта родятся, например, такие стихи:

Ты письмо мое, милый, не комкай,
До конца его, друг, прочти.
Надоело мне быть незнакомкой,
Быть чужой на твоем пути.
Не гляди так, не хмурься гневно,
Я любимая, я твоя.
Не пастушка, не королевна
И уже не монашенка я —
В этом сером будничном платье,
На стоптанных каблуках...

Кажется, только мертвый с такой остротою мог бы вспоминать о жизни, с какой Ахматова вспоминает о времени, когда она не вошла еще в свой испепеляющий опыт; а едва свойства этого опыта будут ею определены, мы увидим, что в мечтах огромного большинства людей он — лучшая доля. Вот что говорит она, вспоминая Севастополь:

Вижу выцветший флаг над таможней
И над городом жуткую муть.
Вот уж сердце мое осторожней
Замирает, и больно вздохнуть.

Стать бы снова приморской девчонкой,
Туфли на босу ногу надеть,
И закладывать косы коронкой,
И взволнованным голосом петь.

Все глядеть бы на хмурые главы
Херсонского храма с крыльца
И не знать, что от счастья и славы
Безнадежно дряхлеют сердца.

И еще — надобно много пережить страданий, чтобы обратиться к человеку, который пришел утешить, с такими словами:

Что теперь мне смертное томленье!
Если ты еще со мной побудешь,
Я у Бога вымолю прощенье
И тебе, и всем, кого ты любишь.

Такое самозабвение дается не только ценою великого страдания, но и великой любви.

IX

Эти муки, жалобы и такое уж крайнее смирение — не слабость ли это духа, не простая ли сентиментальность? Конечно, нет: самое голосоведение Ахматовой, твердое и уж скорее самоуверенное, самое спокойствие в признании и болей, и слабостей, самое, наконец, изобилие поэтически претворенных мук, — все свидетельствует не о плаксивости по случаю жизненных пустяков, но открывает лирическую душу скорее жесткую, чем слишком мягкую, скорее жестокую, чем слезливую, и уж явно господствующую, а не угнетенную.

Огромное страдание этой совсем не так легко уязвимой души объясняется размерами ее требований, тем, что она хочет радоваться ли, страдать ли только по великим поводам. Другие люди ходят в миру, ликуют, падают, ушибаются друг о друга, но все это происходит здесь, в средине мирового круга; а вот Ахматова принадлежит к тем, которые дошли как-то до его края — и что бы им повернуться и пойти обратно в мир? Но нет, они бьются, мучительно и безнадежно, у замкнутой границы, и кричат, и плачут. Непонимающий их желания считает их чудаками и смеется над их пустячными стонами, не подозревая, что если бы эти жалкие, исцарапанные юродивые вдруг забыли свою нелепую страсть и вернулись в мир, то железными стопами пошли бы они по телам его, живого мирского человека; тогда бы он узнал жестокую силу там у стенки по пустякам слезившихся капризниц и капризников.

X

Конечно, биение о мировые границы — действие религиозное, и если бы поэзия Ахматовой обошлась без сильнейших выражений религиозного чувства, все раньше сказанное было бы неосновательно и произвольно.

Но она сама указывает на религиозный характер своего страдальческого пути, кончая одно стихотворение такими строками:

В этой жизни я немного видела,
Только пела и ждала.
Знаю: брата я не ненавидела
И сестры не предала.

Отчего же Бог меня наказывал
Каждый день и каждый час?

Или это ангел мне указывал
Путь, неведомый для нас?

Как Ахматова знает упоение молитвы, можно судить по описанию молящихся перед мощами святой:

И, согнувшись, бесслезно молилась
Ей о слепеньком мальчике мать.
И кликуша без голоса билась,
Воздух силясь губами поймать.

Нельзя не отметить, как здесь живет напряжение чуть шевелящихся губ, свойственное немой молитве: все губные, так часто встречающиеся в этой строфе: *б, п* и *м,* стоят или в начале, или в конце слов, или смежны с ударяемым гласным, например: *губами поймать*. Примечательно, что ни одного *р* нет во всей строфе.

Наконец, весь вышеописанный жизненный опыт, в молитвенно покаянном осознании, приводит к такому смирению:

Ни розою, ни былинкою
Не буду в садах Отца.
Я дрожу над каждой соринкою,
Над каждым словом глупца.

Религиозный путь так определен в Евангелии от Луки (гл. 17, ст. 33): «Иже аще взыщет душу свою спасти, погубит ю: и иже аще погубит ю, живит ю». Еще в «Вечере» Ахматова говорила:

...Не печально,
Что души моей нет на свете.

А стихи, кончающиеся упоминанием об указуемом ангелом пути, начинаются так:

Пожалей о нищей, о *потерянной,*
О моей живой душе...

Для такой души есть прибежище в Таинстве Покаяния. Можно ли сомневаться в безусловной подлинности религиозного опыта, создавшего стихотворение «Исповедь»:

Умолк простивший мне грехи.
Лиловый сумрак гасит свечи.
И темная епитрахиль
Накрыла голову и плечи.
Не тот ли голос: «Дева! встань».
Удары сердца чаще, чаще...

Прикосновение сквозь ткань
Руки, рассеянно крестящей.

Не дочь ли Иаира?

XI

При общем охвате всех впечатлений, даваемых лирикой Ахматовой, получается переживание очень яркой и очень напряженной жизни. Прекрасные движения души, разнообразные и сильные волнения, муки, которым впору завидовать, гордые и свободные соотношения людей, и все это в осиянии и в пении творчества, — не такую ли именно человеческую жизнь надо приветствовать стихами Фета:

Как мы живем, так мы поем и славим,
И так живем, что нам нельзя не петь.

А так как описанная жизнь показана с большою силою лирического действия, то она перестает быть только личною ценностью, но обращается в силу, подъемлющую дух всякого, воспринявшего ахматовскую поэзию. Одержимые ею, мы и более ценной и более великой видим и свою, и общую жизнь, и память об этой повышенной оценке не изглаживается — *оценка обращается в ценность*. И если мы, действительно, как я думаю, вплываем в новую творческую эпоху истории человечества, то песнь Ахматовой, работая в ряду многих других сил на восстановление гордого человеческого самочувствия, в какой бы малой мере то ни было, но не помогает ли нам грести?

В частности же лирика, так много занимающаяся человеком и притом не уединенным *я*, но его соотношениями с другими людьми: то в любви к другому, то в любви другого к себе, то в разлюблении, то в ревности, в обиде, в самоотречении и в дружбе, — такая лирика не отличается ли глубоко гуманистическим характером? Способ очертания и оценки других людей полон в стихах Анны Ахматовой такой благожелательности к людям и такого ими восхищения, от которых мы не за года только, но, пожалуй, за всю вторую половину XIX века отвыкли. У Ахматовой есть дар геройского освещения человека. Разве нам самим не хотелось бы встретить таких людей, как тот, к которому обращены хотя бы такие, уже раз приведенные строки:

Помолись о нищей, о потерянной,
О моей живой душе,

Ты, в своих путях всегда уверенный,
Свет узревший в шалаше.

Или такого:

А ты письма мои береги,
Чтобы нас рассудили потомки,
Чтоб отчетливей и ясней
Ты был виден им, мудрый и смелый.
В биографии славной твоей
Разве можно оставить пробелы?

Или такого:

Прекрасных рук счастливый пленник
На левом берегу Невы,
Мой знаменитый современник.
Случилось, как хотели вы.

Или — тут уже нельзя отказать себе в приведении всего стихотворения: оно образец того, как надобно показывать героев:

Как велит простая учтивость,
Подошел ко мне, улыбнулся;
Полуласково, полулениво
Поцелуем руки коснулся —
И загадочных древних ликов
На меня поглядели очи...

(На какую вышину взлет, сразу, мгновенно — сила-то, значит, какая!)

Десять лет *замираний и криков,*
Все мои бессонные ночи
Я вложила в *тихое* слово
И сказала его напрасно.
Отошел ты, и стало снова
На душе и пусто, и ясно.

Не только умом, славою и красотой (хоть и излюблены эти качества гуманистами) обильны люди Ахматовой, но и души у них бывают то такие черные, как у того, для кого берегутся лучшие улыбки, то такие умилительные, что одно воспоминание о них целительно:

Солнце комнату наполнило
Пылью желтой и сквозной.
Я проснулась и припомнила:
Милый, нынче праздник твой.
Оттого и оснеженная
Даль за окнами тепла,

Оттого и я, бессонная,
Как *причастница* спала.

Не должно говорить, что́ стоит это сравнение, если только не напрасно я писал выше о другом Таинстве.

Я думаю, все мы видим приблизительно тех же людей, и, однако, прочитав стихи Ахматовой, мы наполняемся новой гордостью за жизнь и за человека. Большинство из нас пока ведь совсем иначе относится к людям; еще в умерших так-сяк можно предположить что-нибудь высокое, но в современниках? — как не пожать плечами...

Но вопрос, не оказываются ли именно стихи верным постижением настоящего; если так, то она не только помогает плыть к стране новой культуры, но уже завидела ее и возвещает нам: «Земля».

Еще недавно, созерцая происходившие в России события, мы с гордостью говорили: «Это — история». Что же, история еще раз подтвердила, что *крупные* ее события только тогда бывают *великими,* когда в прекрасных биографиях вырастают семена для засева народной почвы. Стоит благодарить Ахматову, восстановляющую теперь достоинство человека: когда мы перебегаем глазами от лица к лицу и встречаем то тот, то другой взгляд, она шепчет нам: «Это — биографии». Уже? Ее слушаешь, как благовест; глаза загораются надеждою, и полнишься тем романтическим чувством к настоящему, в котором так привольно расти непригнетенному человеконенавистничеством Духу*.

XII

После всего написанного мне странно предсказать то, в чем я, однако, уверен. После выхода «Четок» Анну Ахматову, «ввиду несомненного таланта поэтессы», будут призывать к расши-

* Надобно помнить, что это писалось весною 1914 г. С тех пор история снова заполнила всю жизнь человечества такими жертвенными делами и такими роковыми, каких и видано прежде не бывало. И слава Богу, что люди, действительно, оказались беспредельно прекраснее, чем о них думали; это в особенности относится к тому, столь оклеветанному до войны русскому молодому поколению, к которому принадлежат почти все рядовые и младшие офицеры нашей армии и которое, таким образом, выносит на себе светлое будущее России и мира. К Ахматовой надо отнестись с тем большим вниманием, что она во многом выражает дух этого поколения и ее творчество любимо им. — *Н. Н.*

рению «узкого круга ее личных тем». Я не присоединяюсь к этому зову — дверь, по-моему, всегда должна быть меньше храмины, в которую ведет: только в этом смысле круг Ахматовой можно назвать узким. И вообще, ее призвание не в расточении вширь, но в рассечении пластов, ибо ее орудия — не орудия землемера, обмеряющего землю и составляющего опись ее богатым угодьям, но орудие рудокопа, врезающегося в глубь земли к жилам драгоценных руд.

Впрочем, Пушкин навсегда дал поэту закон; его, со всеми намеками на содержание строфы, в которую он входит, я и приведу здесь:

> Идешь, куда тебя влекут
> Мечтанья тайные.

Такой сильный поэт, как Анна Ахматова, конечно, последует завету Пушкина.



Ал. ТИНЯКОВ

Анна Ахматова

Критический очерк

Откровение *женской* души принесла нам Анна Ахматова. Все ее стихи и все *в* ее стихах чисто женское, и могло быть сказано только женщиной, наделенной крупным даром изобразительности. Интимность отдельных фраз и строк, печать изящной хрупкости, лежащая на ее книгах в их целом, и особенный метод при фиксировании образов, — все это заставило бы узнать в авторе «Вечера» и «Четок» женщину, даже если бы на обложке этих книг стояло мужское имя.

Главною темой стихов Ахматовой является влюбленность; но в отличие от влюбленности всех почти поэтесс, начиная с античной Сафо, влюбленность Ахматовой — не физиологична, не страстна. В ней много чисто душевной муки и еще больше стремления к чему-то неуловимому, еще не родившемуся в области человеческих отношений. Читая Ахматову, чувствуешь, что она имеет в виду не одни поцелуи да внешне ласковые слова и объятия, в ее творениях женская душа познает свое сиротство, свою оторванность от мужской души, оторванность, которую не может уничтожить даже и разделенная страсть. У Ахматовой женская влюбленность впервые становится трагической.

Говоря о трагизме в стихах Ахматовой, мы сознательно всюду употребляем слово «влюбленность», а не «любовь», потому что собственно-любовное чувство ее, несмотря на всю его сложность, не сильно, не глубоко, не постоянно; можно сказать, что душа Ахматовой стремится вообще к мужской душе, но сама поэтесса как будто не знает подлинной любви, и недаром в одном стихотворении она называет себя «осторожной». Это отсутствие подлинной любви, оставляя стихи Ахматовой очень интересными, в то же время накладывает на них некоторый не-

приятный отпечаток: иногда поэтесса впадает в нарочитую изысканность и опускается до *модного* «декадентского» бездушия...

Второю темой, которой коснулась Ахматова, является материнство. Ниже мы помещаем единственное стихотворение, написанное Ахматовой на эту тему — («Каждый день по новому тревожен»), — но нам кажется, что и одного этого стихотворения достаточно, чтобы поставить Ахматову на одно из первых мест среди поэтов материнства. В простоте слов и во всем ритме этого стихотворения чувствуется трепетание сердца, переполненного любовью к ребенку, слышится голос подлинной Матери, и это явление — небывалое в русской поэзии...

Кроме этих мотивов, у Ахматовой встречаются мотивы, не совсем обычные для женской поэзии, именно: сострадание и, так сказать, сословная совесть такой же окраски, какая была, напр., у Некрасова. Стих. «Ты узнаешь, я томлюсь в неволе» — сближает Ахматову именно с Некрасовым, с женственными началами его поэзии...

Таковы главнейшие темы Ахматовой. Из этого краткого очерка можно видеть, какие богатства нашла в женской душе молодая поэтесса, и сколь значительно ее творчество...

Внешность произведений Анны Ахматовой отмечена редким в наши дни и благородным качеством — сдержанностью в словах. Там, где большинство поэтесс кричит, — Ахматова умолкает. Это лучше всего свидетельствует о ее большом художественном такте и ее незаурядном даровании...



В. ЖИРМУНСКИЙ

Анна Ахматова

Поэзия Анны Ахматовой не исчерпывается теми немногими чертами, которые мы хотим отметить в ней. Ахматова — не только самый яркий представитель молодого поколения поэтов: в ней есть черты вечные и черты индивидуальные, не укладывающиеся до конца во временные и исторические особенности поэзии сегодняшнего дня; есть и такие стороны в творчестве Ахматовой, которые сближают ее с произведениями символистов. Всего яснее это направление ее дарования сказалось в поэме «У самого моря» (Аполлон, 1915 г., № 3) и в некоторых недавних стихах. Нас, однако, интересует сейчас не вечное и не глубоко индивидуальное в лирике автора «Четок», и не отдельные черты сходства с символистами, а именно те особенности времени, которые ставят стихи Ахматовой в период иных художественных стремлений и иных душевных настроений, чем те, которые господствовали в литературе последней четверти века. Эти черты, принципиально новые, принципиально отличные от лирики русских символистов, заставляют нас видеть в Ахматовой лучшую и самую типичную представительницу молодой поэзии.

И прежде всего, лирика поэтов-символистов родится из духа музыки; она напевна, мелодична, ее действенность заключается в музыкальной значительности. Слова убеждают не как понятия, не логическим своим содержанием, а создают настроение, соответствующее их музыкальной ценности. Кажется, раньше слов звучит в воображении поэта напев, мелодия, из которой рождаются слова. В противоположность этому стихи Ахматовой не мелодичны, не напевны; при чтении они не поются, и не легко было бы положить их на музыку. Конечно, это не значит, что в них отсутствует элемент музыкальный; но он не преобладает, не предопределяет собой всего словесного строения

стихотворения, и он носит иной характер, чем в лирике Блока и молодого Бальмонта. Там — певучесть песни, мелодичность, иногда напоминающая романс; здесь — нечто сходное по впечатлению с прозрачными и живописными гармониями Дебюсси, с теми неразрешенными диссонансами и частыми переменами ритма, которыми в современной музыке заменяют мелодичность, уже переставшую быть действенной. Поэтому у Ахматовой так редки аллитерации и внутренние рифмы; даже обычные рифмы в конце слова не назойливы, не преувеличенно богаты, а по возможности затушеваны. Ахматова любит пользоваться неполными рифмами или «рифмоидами»: «учтивость-лениво», «лучи-приручить», «встретить-свете», «губ-берегу», «пламя-память». В строгий и гармоничный аккорд вносится тем самым элемент диссонанса; вместе с тем становятся возможными в рифме сочетания слов, хотя и не преувеличенно звучные, но все же новые и неожиданные. Ахматова любит также enjambement, т. е. несовпадение смысловой единицы (предложения) с метрической единицей (строкой), переходы предложений из одной строки в другую: и этим приемом также затушевывается слишком назойливая четкость метрической, музыкальной структуры стихотворения, и рифма делается менее заметной:

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с *чем,* и она тиха...

Ритмическое богатство и своеобразие Ахматовой, определяющее характер ее музыкального дарования, тоже не увеличивает мелодичности ее стихов. Она любит прерывистые, замедленные, синкопированные ритмы; соединяя в различном чередовании двудольные и трехдольные стопы в одной строфе или строке и руководствуясь при этом не столько свободным песенным ладом, сколько соответствием психологическому содержанию поэтических строк, она приближает стихотворную речь к речи разговорной. Ее стихи производят впечатление не песни, а изящной и остроумной беседы, интимного разговора:

Как велит простая учтивость,
Подошел ко мне, улыбнулся;
Полуласково, полулениво
Поцелуем руки коснулся...

Или вот другой пример интимной разговорной речи, претворенной в поэтическую форму:

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем, и она тиха.

Ты напрасно бережно кутаешь
Мне плечи и грудь в меха
И напрасно слова покорные
Говоришь о первой любви —
Как я знаю эти упорные,
Несытые взгляды твои.

В основе этого стихотворения, как всегда у Ахматовой, лежит точное и тонкое наблюдение едва заметных внешних признаков душевного состояния и четкая, эпиграмматически строгая, похожая на формулу передача в словах той мысли, в которой выразилось настроение по поводу воспринятого. Стихотворение открывается общим суждением, чрезвычайно личным по чувству, но высказанным в сентенциозной форме; в своей целокупности оно может быть названо эпиграммой в старинном смысле этого слова. Но эпиграмма не может быть певучей: ей соответствует логически четкая и намеренно простая разговорная речь.

И словарь Ахматовой обличает сознательное стремление к простоте разговорной речи, к сливам повседневным и обычно далеким от замкнутого круга лирической поэзии; в строении фраз есть тяготение к синтаксической свободе живого, не писанного слова. Ахматова говорит так просто: «этот может меня приручить», или: «я думала: ты нарочно — как взрослые хочешь быть», или еще: «ты письмо мое, милый, не комкай, до конца его, друг, прочти», или так: «и сама я не стала новой, а ко мне приходил человек». Такие слова кажутся кристаллизованными в стихах отрывками живого разговора. Но этот разговорный стиль нигде не впадает в прозаизм, везде остается художественно действенным: он обличает в Ахматовой большое художественное мастерство, стремление к целомудренной простоте слова, боязнь ничем не оправданных поэтических преувеличений, чрезмерных метафор и истасканных тропов, ясность и сознательную точность выражения.

Одну из важнейших особенностей поэзии Ахматовой составляет эпиграмматичность словесной формы. В этом — ее сходство с французскими поэтами XVIII века, вообще — с поэтикой французского классицизма, и глубокое отличие от музыкальной и эмоциональной лирики романтиков и символистов. Тонкость наблюдения и точность взгляда, умение обобщать и высказывать обобщения в краткой словесной формуле, законченность словесного выражения — все это черты, резко противоположные музыкальной лирике старых и новых романтиков, и необходимые условия эпиграмматического стиля. Но есть при этом

глубокое различие между Ахматовой и французами: там, где у последних — только общее суждение, антитетически заостренное и выраженное в форме афоризма, применимого всегда и ко всякому поводу, независимо от условий, его породивших, у Ахматовой даже в наиболее обобщенных сентенциях слышен личный голос и личное настроение. Вот примеры характерных эпиграмматических строк:

Сколько просьб у любимой всегда!
У разлюбленной просьб не бывает.

Это — общее суждение, эпиграмматическая формула, но ее художественная действенность связана с личным переживанием, в зависимости от трагического развития всего стихотворения она окрашивается какими-то интимными и личными обертонами. То же относится и к другим подобным примерам:

И не знать, что от счастья и славы
Безнадежно дряхлеют сердца.

Или:

...Что быть поэтом женщине — нелепость.

Еще обычнее в основе ахматовской эпиграмматической формулы лежит не общее суждение, а точное и тонкое восприятие явления внешнего мира, иногда даже — только остро и тонко переданное непосредственное ощущение, как выражение стоящего за ним психического факта. Эти строки в стихах Ахматовой запоминаются отдельно и составляют подлинные, ей лично принадлежащие достижения:

Как непохожи на объятья
Прикосновенья этих рук!

Или:

Он снова тронул мои колени
Почти не дрогнувшей рукой.

Или еще:

И звенит, звенит мой голос ломкий,
Звонкий голос не узнавших счастья.

Особенно характерно для Ахматовой употребление таких эпиграмматических строк в качестве окончаний стихотворений. Часто такое окончание является ироническим завершени-

ем лирического настроения, которым проникнуто стихотворение, как у поздних романтиков и Гейне:

Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
Все, что было. Уйдешь, я умру».
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: «Не стой на ветру».

Иногда вместо такого контраста мы имеем дело с эпиграммой, которая завершает и выражает формулой настроение стихотворения:

А прохожие думают смутно:
Верно, только вчера овдовела.

Или так:

А на жизнь мою лучом нетленным
Грусть легла, и голос мой незвонок.

Отсутствие напевности, мелодического элемента в формальном строении стихов Ахматовой соответствует в плане психологического рассмотрения затушеванность элемента эмоционального. Точнее говоря, эмоциональные колебания душевной жизни, перемены настроения передаются ею не непосредственно лирически, а отражаются сперва в явлениях внешнего мира. И здесь опять мы имеем дело с основной чертой в поэтическом облике Ахматовой: она не говорит о себе непосредственно, она рассказывает о внешней обстановке душевного явления, о событиях внешней жизни и предметах внешнего мира, и только в своеобразном выборе этих предметов и меняющемся восприятии их чувствуется подлинное настроение, то особенное душевное содержание, которое вложено в слова. Это делает стихи Ахматовой душевно строгими и целомудренными: она не говорит больше того, что говорят самые вещи, она ничего не навязывает, не объясняет от своего имени.

В последний раз мы встретились тогда
На набережной, где всегда встречались.
Была в Неве высокая вода,
И наводненья в городе боялись.
Он говорил о лете и о том,
Что быть поэтом женщине — нелепость.
Как я запомнила высокий царский дом
И Петропавловскую крепость!
Затем, что воздух был совсем не наш,
А, как подарок Божий — так чудесен.
И в этот час была мне отдана
Последняя из всех безумных песен.

Слова звучат намеренно внешне, сдержанно и безразлично. Вспоминаются мелочи обстановки и ненужные детали разговора, так отчетливо остающиеся в памяти в минуту величайшего душевного волнения. Непосредственно о душевном настроении говорит только слово «последний», повторенное два раза, в начале и в конце стихотворения, и взволнованное, эмфатическое повышение голоса в строках:

Как я запомнила высокий царский дом
И Петропавловскую крепость!

И все же в рассказе о явлениях внешнего мира передана большая душевная повесть, причем не только повествовательное ее содержание, а также и эмоциональные обертоны, личное настроение стихотворения.

Всякое душевное состояние, всякое настроение в стихах Ахматовой обозначается соответствующим ему явлением внешнего мира. Воспоминания детства — это значит:

В ремешках пенал и книги были,
Возвращалась я домой из школы...

Покорно мне воображенье
В изображеньи серых глаз...

Или так:

Стать бы снова приморской девчонкой,
Туфли на босу ногу надеть,
И закладывать косы коронкой,
И взволнованным голосом петь.

Тоскующая, безответная любовь высказывается так:

Потускнели и, кажется, стали у́же
Зрачки ослепительных глаз.

Или так:

Как беспомощно, жадно и жарко гладит
Холодные руки мои.

Вот выражение душевного смятения:

Я не могу поднять усталых век,
Когда мое он имя произносит.

Или еще яснее и более внешне:

Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.

Любовь — это образ возлюбленного. И мужской образ, впечатление мужской красоты изображено до полной зрительной ясности *. Вот о глазах:

Лишь смех в глазах его спокойных
Под легким золотом ресниц.

Или так:

И загадочных, древних ликов
На меня поглядели очи...

Или еще так:

Покорно мне воображенье
В изображеньи серых глаз...

Вот «его» губы:

И если б знал ты, как сейчас мне любы
Твои сухие, розовые губы.

Вот «его» руки:

Но, поднявши руку сухую,
Он слегка потрогал цветы..

А вот еще другие руки:

Как непохожи на объятья
Прикосновенья этих рук.

Этих примеров достаточно. Но и помимо них в каждом стихотворении Ахматовой мы воспринимаем, всякий раз по-иному, но всегда отчетливо и ясно, звук его голоса, его движения и жесты, его костюм, его манеры и целый ряд других незначительных особенностей его внешнего облика. Конечно, эти детали не нагромождены без разбора, для фотографической точности, как в реалистических произведениях; иногда это — одна частность, одно лишь легкое прикосновение кисти художника, но всегда это — не лирический намек, а строгое и точное наблюдение, и всегда оно раскрывает душевный смысл пережитого. Нигде это не ясно в такой мере, как в следующем стихотворении:

У меня есть улыбка одна:
Так, движенье чуть видное губ.

---

* Ср. статью: *Недоброво Н. В.* Анна Ахматова // Русская мысль. 1915. № 7. С. 60.

Для тебя я ее берегу —
Ведь она мне любовью дана.
Все равно, что ты наглый и злой,
Все равно, что ты любишь других.
Предо мной золотой аналой,
И со мной сероглазый жених.

В этом стихотворении точно и тонко воспроизведенная деталь — «движенье чуть видное губ» — внезапно развивается в целое повествование, вскрывающее глубочайшее душевное содержание, вложенное в эту деталь.

Нельзя назвать детали в стихах Ахматовой и символами. Здесь не мистические переживания вкладываются в образы и слова, как было в эпоху символизма, а переживания простые, конкретные, строго раздельные и очерченные. Нельзя также говорить и о лирическом, эмоциональном вчувствовании в предметы внешнего мира, при котором внешний мир живет одною жизнью с душой; такое вчувствование всего обычнее в романтической лирике природы (напр., у Фета). У Ахматовой явления жизни душевной вполне отчетливо отделены от фактов внешней жизни; душа не переливается через край, не затопляет собою внешнего мира; переживания и внешние факты развиваются параллельно друг другу и независимо друг от друга, причем иногда даже в противоположных направлениях. Так, в стихотворении «В последний раз мы встретились тогда...», которое мы привели выше, спокойное течение внешней жизни резко противоречит настроению прощания, только намеченному в словах «в последний раз».

Тем самым становится понятной особенность тех душевных переживаний, о которых рассказывается в стихах Ахматовой. Эти переживания — всегда определенные и отчетливые, ясно очерченные, раздельные, отграниченные друг от друга. У символистов стихотворения рождаются из душевного напряжения почти экстатического, из душевной глубины, еще не разделенной; все отдельные стороны души слиты, и говорит более глубоко лежащее целостное и творческое единство духа. У Ахматовой целостность и неразделенность заменяются раздельностью, сопровождаемой отчетливым, строгим и точным самонаблюдением; тем более, что душевное содержание ее стихов не изливается непосредственно-музыкально в песне, а каждое отдельное переживание связывается с отдельным фактом внешней жизни. Именно эти внешние факты, определенные и графичные, позволяют проводить такие же деления в обычно сливающейся и бесформенной массе душевных переживаний. В осо-

бенности это ясно по отношению к религиозному чувству, которое играет такую большую роль в лирике поэтов-символистов. Там это — мистическое настроение, непосредственное и глубоко индивидуалистическое переживание бесконечного, всегда неспокойное, взволнованное, колеблющееся между взлетов и падений. Напротив, у Ахматовой — не мистика, а простая бытовая религиозность, проявляющаяся в традиционных формах в обстановке ежедневного существования:

Протертый коврик под иконой;
В прохладной комнате темно,
И густо плющ темно-зеленый
Завил широкое окно.
От роз струится запах сладкий.
Трещит лампадка, чуть горя.
Пестро расписаны укладки
Рукой любовной кустаря...

При такой раздельности и четкости, при такой конкретизации душевных переживаний почти для всякого движения души обозначен фактический повод. Этот фактический повод, это происшествие вводит в лирическое произведение совершенно новый для него повествовательный элемент. Целый ряд стихотворений Ахматовой может быть назван маленькими повестями, новеллами; обыкновенно каждое стихотворение — это новелла в извлечении, изображенная в самый острый момент своего развития, откуда открывается возможность обозреть все предшествовавшее течение фактов. Это наблюдение относится не только к такому действительно повествовательному стихотворению, как то, что рассказывает о смерти влюбленного мальчика («Высокие своды костела...»), но к таким, совсем обычным для Ахматовой стихам, как «Смятение», III («десять лет замираний и криков, все мои бессонные ночи я вложила в тихое слово и сказала его напрасно...») или как уже приведенное выше «В последний раз мы встретились тогда...», или «Столько просьб у любимой всегда», или «Гость». Большей частью, как повествования о случившемся, эти стихотворные новеллы начинаются эпически, т. е. с рассказа о факте в прошедшем времени: «Меня покинул в новолунье мой друг любимый»...

Но и самые чувства, о которых говорит Ахматова, не те, что влекут нас к лирике поэтов-символистов. Там мы имели дело с признаниями последней глубины, с обнаружением неких метафизических основ и устремлений поэтической личности, с мистическими просветами и падениями. Так бывает, например, у Ал. Блока, для которого и юношеская светлая любовь к Пре-

красной Даме, и полные отчаяния стихотворения последних лет, написанные «на краю», являются этапами одной мистической трагедии. Так и у Зинаиды Гиппиус тоска о небывалом, желание чуда («О, пусть будет то, чего не бывает, никогда не бывает!» «Но сердце хочет и просит чуда!»), как романтическое томление по невозможному счастью, обесценивает все обычное, простое и земное. Ахматова, напротив, говорит о простом земном счастье и о простом, интимном и личном горе. Любовь, разлука в любви, неисполненная любовь, любовная измена, светлое и ясное доверие к любимому, чувство грусти, покинутости, одиночества, отчаяния, то, что близко каждому, то, что переживает и понимает каждый. Простому и обыденному она умеет придать интимный и личный характер. Приведу для примера стихотворение, которое кажется особенно доступным и убедительным по своему человеческому содержанию, по простой и нежной грусти, его проникающей: и в нем же мы почувствуем то особенное, принадлежащее ее искусству настроение, которое делает это общечеловеческое содержание неподражаемо личным:

Ты пришел меня утешить, милый,
Самый нежный, самый кроткий...
От подушки приподняться нету силы.
А на окнах частые решетки.
Мертвой, думал, ты меня застанешь,
И принес веночек неискусный.
Как улыбкой сердце больно ранишь,
Ласковый, насмешливый и грустный!
Что теперь мне смертное томленье!
Если ты еще со мной побудешь,
Я у бога вымолю прощенье
И тебе, и всем, кого ты любишь.

Таким образом, муза Ахматовой — уже не муза символизма. Восприняв словесное искусство символической эпохи, она приспособила его к выражению новых переживаний, вполне раздельных, конкретных, простых и земных. Если поэзия символистов видела в образе женщины отражение вечно-женственного, стихи Ахматовой говорят о неизменно-женском. Исчезло мистическое углубление, прозрение, просветление.

Не пастушка, не королевна
И уже не монашенка я —
В этом сером будничном платье
На стоптанных каблуках...

Это душевное своеобразие заставляет нас причислить Ахматову к преодолевшим символизм, а ее поэтическое дарование делает из нее наиболее значительного поэта молодого поколения.



О. МАНДЕЛЬШТАМ

О современной поэзии

(К выходу «Альманаха муз»)

Вышел альманах с произведениями двадцати пяти современных поэтов. По этому случаю можно бы сказать, как полагается, о высоком техническом уровне современной поэзии, упомянуть о том, что все теперь умеют писать стихи, и пожалеть, как у нынешних искусственно и мертво выходит. Однако я ничего подобного не скажу: критики очень любят предаваться грустным размышлениям, где только увидят кучу стихов. Очень немного им нужно, чтобы показалось «высоким уровнем», а огульным упреком в искусственности они избавляют себя от труда, часто непосильного, разбираться в сложностях искусства. Чтобы раз навсегда прекратились эти лицемерные жалобы равнодушных и посторонних людей на мнимое оскудение поэзии, будто бы застывшей в «александрийском совершенстве», полезно разъяснить, что такое «прогресс» в поэзии. Никакого «высокого уровня» у современников в сравнении с прошлым нет. Большинство стихов и теперь просто плохи, как были плохи всегда большинство стихов. Плохие стихи имеют свою преемственность — если хотите, они совершенствуются, поспешая за хорошими, своеобразно перерабатывая и искажая их. Теперь пишут плохо по-новому — вот и вся разница! Да и какой вообще может быть прогресс в поэзии в смысле улучшения. Разве Пушкин усовершенствовал Державина, то есть в некотором роде отменил его? Державинской или ломоносовской оды никто теперь не напишет, несмотря на все наши «завоевания». Оглядываясь назад, можно представить путь поэзии как непоправимую, невознаградимую утрату. Столько же новшеств, сколько потерянных секретов: пропорции непревзойденного Страдивариуса и рецепт для краски старинных худож-

ников лишают всякого смысла разговоры о прогрессе в искусстве.

«Альманах Муз» составлен крайне разнообразно: в нем представлены многочисленные разновидности плохих и хороших стихов; ни о каком среднем уровне и говорить не приходится, так как некоторым участникам сборника как до звезды небесной далеко до других.

Из поэтов старшего поколения представлены В. Брюсов и Вячеслав Иванов, стихи коих уже могли бы возбуждать благородную печаль о том, что теперь так не пишут. В стихах В. Иванова какая-то пресыщенность, все заранее известно. Поэт достиг, очевидно, того величия, когда ему позволено и сонному прикасаться к кифаре, чуть касаясь ее перстами:

Но грустны, как забытые сны,
Мне явленные лики весны.

Валерий Брюсов обладает свойством быть энергичным и в наиболее слабых своих стихах. Два стихотворения Брюсова в «Альманахе Муз» принадлежат к самой неприятной его манере и воскрешают весьма суетное литературное настроение, к счастью, отошедшее вместе с определенной эпохой. Нескромное прославление стихосложения врывается в довольно бледный пейзаж:

В строфы виденье навек вплетено.

А в другом:

Березы, пышным стягом,
Спешат пред вещим магом
Склонить главу свою...

«Вещим магом» теперь никого не удивишь. Мишурная мантия ложного символизма совершенно вылиняла, потеряла всякий вид и по справедливости вызывает веселую улыбку поэтической молодежи.

Пленителен классицизм Кузмина. Сладостно читать живущего среди нас классического поэта, чувствовать гетевское слияние «формы» и «содержания», убеждаться, что душа наша не субстанция, сделанная из метафизической ваты, а легкая и нежная Психея. Стихи Кузмина не только запоминаются отлично, но как бы припоминаются (впечатление припоминания при первом же чтении), выплывая из забвения (классицизм):

Наверно, так же холодны
В раю друг к другу серафимы.

Однако кларизм Кузмина имеет свою опасную сторону. Кажется, что такой хорошей погоды, какая случается особенно в его последних стихах, и вообще не бывает.

Сочетание тончайшего психологизма (школа Анненского) с песенным ладом поражает в стихах Ахматовой наш слух, привыкший с понятием песни связывать некоторую душевную элементарность, если не бедность. Психологический узор в ахматовской песне так же естественен, как прожилки кленового листа:

И в Библии красный кленовый лист
Заложен на Песни Песней...

Однако стихи «Альманаха» мало характерны для «новой» Ахматовой. В них еще много острот и эпиграмм, между тем для Ахматовой настала иная пора. В последних стихах Ахматовой произошел перелом к гиератической важности, религиозной простоте и торжественности: я бы сказал, после женщины настал черед жены. Помните: «смиренная, одетая убого, но видом величавая жена». Голос отречения крепнет все более и более в стихах Ахматовой, и в настоящее время ее поэзия близится к тому, чтобы стать одним из символов величия России.



В. РОЖИЦИН

Птица-тоска

(О стихах Анны Ахматовой)

И я выпью, я выпью с улыбкой
все налитое ею вино. . . . .
. . . .
и мне сладко, — не плачь, дорогая,
знать, что ты отравила меня.

Н. Гумилев

— Отчего ты сегодня бледна?
— Оттого, что я терпкой печалью
напоила его допьяна...

А. Ахматова

1

Или хрупкая тонкость, манерность, лицемерное изящество избалованной в салонах поэзии, — или светло-радостная наивность, лепет первой влюбленности, улыбка первой ласки?

Как трудно в стихах Анны Ахматовой грацию узорно-чеканных слов отличить от невольного крика пережитой боли.

Она — покорна, она — разлюбленная, безвольная под гнетом отравительницы — любви. Не надо знать, и какое мне дело до чувств, которыми были ее стихи прежде, чем стать словами... В этом — жестокость изданной книги стихотворений. В перламутре раковины — болезнь, острая боль, жемчуг-страдание. Но я разжимаю створки души, вынимаю из нее жемчуг, любуюсь им как красотой.

Когда настал вечер жизни, жизни недосказанной и чутко-глубокой, когда окончилась поэма боли и разлуки, весенних

очарований и вечерних грез о прошлом, — тогда кто-то мудрый и безжалостный (не она ли сама?..) собрал созвучия, отчеканил в холодную мерность стиха, нанизал молитвенными четками. Какая несказанная жестокость — читать чужую душу!..

Как соломинкой, пьешь мою душу.
Знаю, вкус ее горек и хмелен.
Но я пытку мольбой не нарушу.
О, покой мой многонеделен.
Когда кончишь, скажи. Не печально,
Что души моей нет на свете.

Она сама уверила себя, что научилась просто, мудро жить, что слагает стихи о жизни тленной, тленной и прекрасной... Но это — усталое лицемерие человека, твердящего себе на пытке, что ему не больно. Разве не ею самой написаны строки о предсмертной летаргии, когда уже ничего не снится!..

Как же совместить? Простая радость, но такая, которой надо учиться? Радость летаргии, спокойной, бездонной? Нет, просто —

Вылетит птица — моя тоска,
Сядет на ветку и станет петь.

Умереть нельзя, нельзя обмануть себя, угасить сознание. И нет сна, чтобы погрузиться в него и видеть обманные видения. Ведь —

Если я умру, то кто же
Мои стихи напишет вам.

Она создала их не для себя самой, не для книг, не затем, чтобы о них писали рецензии, а — для одного, Единственного. Стали не нужны ему — и брошены в книжную пыль, в магазинные витрины. Их будут читать девушки и поверят, будто прекрасная какая-то поэтесса создала стихи-сказки для них, влюбленная в вечную Красоту...

Я невольно касаюсь стихов Ахматовой так, как берут в руки чужие письма, пахнущие духами и слезами, не смея их прочесть. Только угадываю недосказанную тайну и не умею объяснить...

Она сама стала другой. Иначе хранила бы письма-стихи бережно, в перламутровом ларчике, далекая, но еще не мертвая для них. А теперь должна пережить боль, о которой сказал другой поэт:

О, эти звенящие строки!
Ты сам написал их когда-то...

— Звенящие строки далеки,
Как голос ушедшего брата...

(*В. Брюсов*)

Болезненно оторвала от себя прошлое, угасшее. Провела темную черту между собой и умершей женщиной, которая тосковала в стихах о сероглазом короле-женихе, о другом — с красивым тюльпаном в петлице, и еще о третьем — радостно-непорочном, но замученном.

Прости меня, мальчик веселый,
Совенок замученный мой...

Таинственный, сероглазый, милый — один; наглый и злой, красивый и проклятый — другой; и последний из них — мальчик, сказавший: «Как это больно!». Но все вместе — Единственный, очаровательный принц. Не мечта ли сказочной сандрильоны? Никогда не видела, а была с ним на балу во дворце, в танце, в объятии, в мистическом поцелуе...

О Единственном написала стихи. И бросила их всех, как ненужную, раньше дорогую книгу, когда —

Отошел он, и стало снова
На душе и пусто и ясно...

2

C'est un grand ouvrier de miracles que
L'esprit humain! Mais cette relation a ie ne
scay quoy encores de plus heteroclite...»

M. de Montaigne

Только одно и надо запомнить: душа, пустая и ясная. О наивной отзвучавшей боли написаны стихи. Но не верьте им. Поэтическая наивность всегда бывает продуктом чрезвычайно сложной культуры, стоящей на пороге вырождения. Ее создает литература, достигшая крайней искусственности, давно забывшая о свежести непосредственного чувства. Вполне понятно, что Теокрит писал свои стихи на пыльных и душных улицах Сиракуз, что вечерний и нежный поэт Парни создан Парижем Вольтера, что «маленькая женщина 1914 года» Анна Ахматова живет в Петрограде и встречает кого-то на свиданиях —

Над Невою темноводной,
Под улыбкою холодной
Императора Петра.

Не думайте, будто она пишет в порывистом воодушевлении подсказанные сердцем слова.

Десять лет замираний и криков,
Все мои бессонные ночи
Я вложила в тихое слово...

И целое тысячелетие поэтической техники было нужно, чтобы воспитать и усовершенствовать такую наивную, но такую хрупкую, бесконечно насыщенную содержанием, углубленно-законченную форму стиха, долгим опытом выработать умение выражать тончайшие оттенки чувств, добиться паутинной тонкости стиля. Впрочем, у Ахматовой стиль однообразный, один и тот же во всех стихах, без всякого желания искать новых форм, открывать иные стороны жизни, кроме призраков боли и радости в опечаленной женственной душе.

Замкнутость, однообразие, унылая прелесть однозвучного стиха свойственны эротической лирике везде и всегда. Одно и то же солнце восходит над всеми влюбленными... Во все времена одной и той же болью томилась женская душа. Поэтому, через тысячелетие, одинаково звучат их голоса. Как будто есть что-то общее в грустных жалобах «Героинь» Овидия и в «Четках» Ахматовой,

Она, конечно, современна нам. Она образует только часть мозаических сочетаний очередного дня русской поэзии. Ее не поняли бы вчера и уже не поймут завтра. Это, впрочем, не означает, что Анна Ахматова замкнута в кругу определенной школы. Не по канону она творит; боль опечаленной души ей подсказала созвучия слов. И все же есть что-то заученное, манерное, предопределенное в ее рифмах, в настойчиво-повторном, одно-струнно-монотонном ритме стихов. Сознательно она научилась сливать чувство с предметами, искусственно доводить стихотворения до какой-то крайней реальности, конкретности, до полной нераздельности мыслей и вещей.

Перо задело о верх экипажа.
Я поглядела в глаза его.
Томилось сердце, не зная даже
Причины горя своего.

Почему, по какой истонченной чуткости внимания, непонятное горе сливалось с прикосновением пера к коляске?

Или так:

Каждый день по-новому тревожен,
Все сильнее запах спелой ржи.

Если ты к ногам моим положен,
Ласковый, лежи.

Сладкая истома пахучих осенних колосьев — то же самое, что память о покорной и верной любви. Внешний мир охвачен настроениями, живет в них и только ими. Сам по себе он не существует: запахи, шорохи, цвета, намеки...

Нежность простого чувства, повесть о единой любви, о горе неизъяснимом и ненужном, — изящной прихоти человека, живущего бесцельно в бесцельном мире, — эта наивная лирика резко пересекается принципом той формы поэтического вдохновения, которую мы называем футуризмом. Ведь что же иное футуризм, как не символика чувства, выраженная предметами?.. В стихотворениях Анна Ахматова совершенно такая же, как и на своих портретах, написанных футуристами, в призматических сочетаниях, в резких надломленных линиях, в контрастах нагроможденных треугольников.

Я здесь на сером полотне
Возникла странно и неясно.
Взлетевших рук излом больной,
В глазах улыбка исступленья.
. . . .
Он так хотел, он так велел
Словами мертвыми и злыми.
Мой рот тревожно заалел
И щеки стали снеговыми.

Тот же больной излом, тот же очерк странный и неясный в ее стихах. Совсем не пейзажи или пафос будничных любовных волнений, но — декоративная греза и печальный летаргический этос предсмертия...

Впрочем, футуризм не является решающим моментом в поэзии Ахматовой. Ей так не подходят, так невыразительны для нее штемпеля художественных классификаций. Но она с холодным расчетом пользуется ритмом и рифмой, пишет стихи не случайные, не просто в порыве воодушевления. Разве неправду о ней сказал Кузмин? —

Ворожея, жестоко точишь жало
Отравленного тонкого кинжала!..

Ее птица-тоска — соловей с выколотыми глазами, научившийся петь в клетке. Она четко соизмеряет слова, чтобы найти самую точную форму и техническим совершенством выразить перебои взволнованного сердца.

Она умышленно затягивает рифму на долгом звуке и нарочно продолжает фразу из третьей строки в четвертую, создавая искусственный, но неотразимый эффект наивности.

Вижу выцветший флаг над таможней
И над городом желтую муть.
Вот уж сердце мое *осторожней*
Замирает, и больно вздохнуть.
. . . .
Я думала: томно-*порочных*
Нельзя, как невест, любить.

И она умеет рифмовать сочетаниями слов, причудливыми, но выразительными. Ее рифмы, как скрипка, искусно замирающая в конце прелюдии длительным стоном. Разве похожи на рифмованное созвучие эти необычные сочетания слов? —

Было душно от жгучего *света,*
А взгляды его — как *лучи.*
Я только вздрогнула: *этот*
Может меня *приручить.*

Благодаря таким условностям стиха, поэзия Ахматовой кажется надуманной и болезненно-нервной. Она не привлекает, но втягивает в себя, как порочная радость. Но ее технические приемы сложения стихов подчеркивают, ассонансами долгих слогов углубляют смысл, подсказывают чувство. И без этого нельзя. Ведь иначе —

Кто стать звенящими поможет
Еще не сказанным словам?

3

At once to conclude such a fruitless dissension,
Be false, my sweet Anne, when I cease to adore You!

Lord Byron — «To Anne»

Это не уменьшает и не исключает наслаждения стихами Ахматовой, но делает его иным. Она никакой красоте не молится. И не для красоты написаны ею звенящие строки. Только и можно сказать, что они женственно-изящны, но не прекрасны; сильны своей затаенной грустью, дымчатыми намеками, но ничего не говорят до конца. Не то ценно, что написано в строфах, но что сквозь хрустально-однообразную оболочку светится

переливами чувств... Не всегда поймешь их, но всегда очаровательна шелковая ткань затаенных волнений.

Я сошла с ума, о мальчик странный,
В среду, в три часа!
Уколола палец безымянный
Мне звенящая оса.

. . . .

О тебе ли я заплачу, странном,
Улыбнется ль мне твое лицо?
Посмотри! На пальце безымянном
Так красиво гладкое кольцо.

Разбросаны в строках и строфах звенья цепи чувств, но не свяжешь их в одно, они — недосказанные.

И не доскажет. Скроет в сердце темные символы, стыдливо и грустно уронит увядшие слова в детски-созвучном и однообразном размере стиха. Ахматова знает холодный и жадный вопрос —

Расскажи, как тебя целуют,
Расскажи, как целуешь ты.

Не грешное ли это любопытство? — Разве для того пишут поэты, чтобы научить целовать, рассказывать о своей любви?.. Прочтешь, и станет на душе беспокойно и весело, точно стихами открыл глаза своим еще незрячим чувствам и по-новому увидал черты и минуты жизни. Надо самому досказать отрывистые строки, интуитивно воссоздать образы. А сама Ахматова — бесконечно далекая, потусторонняя, и о себе говорит вне времени —

В то время я гостила на земле.
Мне дали имя при крещеньи — Анна,
Сладчайшее для губ людских и слуха.
Так дивно знала я людскую радость,
И праздников считала не двенадцать,
А столько, сколько было дней в году.

Это рассказала о себе не «поэтка» Анна Ахматова, а невеста Христа, древняя мученица Анна, влюбленная в святого Себастьяна. Спокойно глядя непорочными глазами, стояла перед Диоскором, говорила о радости пытки, о блаженстве райских лилий. Или опять в этом — изысканная манерность, умение современного человека одеваться в чувства всех веков? — и повторяется причудливый образ, о котором я прочел в стихах Георгия Эрарда? —

Не скинув вечернего платья,
В телесного цвета чулках,
Вы сядете против Распятья
С потертою книгой в руках.

. . . .

И в ласковой шелковой шали,
Забыв, что ложиться пора,
О том, как святую пытали,
Прогрезите Вы до утра.

Конечно, так. Анна Ахматова — не та, что стояла у гроба княжны Евдокии при жарком пламени трех тысяч свечей, в церкви, где были слепенькие мальчики и кликуши, и черноглазый горбатый старик... Она — современная, наша, она живет в Петрограде в дни Войны. Она видит и знает те же будни, что и мы, но по-иному отражает их в праздничном чувстве. Поэтому узорчато-кружевной рисунок ее стиха так сложен, что передает самые прозрачные тайны, самые беззвучные движения. И так прост, что похож на слова, сказанные в первую весну влюбленности.

Она объяснила наивные тайны и сделал их глубокими и значительными. Есть улыбка, «так, движенье чуть видное губ», хранимая для Единственного. У разлюбленной просьб не бывает... Страшно силен тот, кто даже нежности не просит... Жутко глядеть на веки, чуть тронутые черной густой тушью... Как ребенок на песке чертит узоры, развеиваемые ветром, так она написала о движениях мысли, сметаемых усилиями сознания.

Но кому нужны эти маленькие причуды, стихи, похожие на коротенькие любовные записочки. Грустные реликвии разлюбленного прошлого, спрятанные в перламутровой шкатулке?.. Безусловно, нежное чувство так же ценно, как воля, правящая миром. Радость новой красоты не менее велика, чем восторг перед вновь открытыми тайнами жизни... Впрочем, это знает лишь тот, кто пережил Ахматову, а для «читателей» говорить нечего...



В. НАГЕЛЬ

Анна Ахматова

(Литературный силуэт)

Пусть камнем надгробным ляжет
На жизни моей любовь.

Этот эпиграф как нельзя больше подходит ко всей поэзии Анны Ахматовой. Две книги поэтессы «Вечер» и «Четки», из которых первая почти целиком перепечатана во второй, являют собой в современной русской поэзии почти исключительное явление, как по оригинальности своего особого внутреннего содержания, так и по форме, в которой стихи ее воплощены.

Стихи Ахматовой полны какой-то строгой, сдержанной интуиции, точно что-то очень важное и, быть может, самое ценное не договорено, но намеки, разбросанные в недлинных, сдержанных стихотворениях, говорят о д-у-ш-е поэтессы, душе навеки оскорбленной и не жалующейся, душе притаившейся и постепенно, но скупо раскрывающейся навстречу воспоминаниям.

Какой мотив преобладает в поэзии А. Ахматовой? Конечно, любовь; любовь непонятая, отвергнутая, забытая. Любовь, как цветок, который тянется к солнцу, но ранние морозы неожиданно убили его, и он вянет, засыхая.

Любви удовлетворенной, смеха счастливого, улыбки радостной поэзия Ахматовой не знает, и кажется, что в темный шелк кудрей вплетены ранние, серебристые пряди.

Почти все в прошлом... Но нет ни злобы, ни презрения в стихах Ахматовой к тому (или тем), кто растоптал ее нежную, любящую душу. Только печаль, только тихая грусть и нежность. И когда вспоминает она о любимом своем, на бумаге остается следующий шедевр — маленький, такой изящный, так искусно сделанный:

Он любил три вещи на свете:
За вечерней пенье, белых павлинов
И стертые карты Америки.
Не любил, когда плачут дети,
Не любил чая с малиной
И женской истерики.
...А я была его женой.

Стихи Ахматовой, такие на первый, невнимательный взгляд примитивные, по более глубоком рассмотрении оказываются тщательно отделанными, и не знаешь, где кончается подлинный порыв вдохновения и где начинается тонкая, ювелирная отделка великолепного мастера.

Рифмы у Ахматовой всегда неожиданные и звучные, а размер до такой степени бывает слит с внутренним содержанием пьес, что не представляешь себе то или иное стихотворение написанным каким-либо другим размером или вылившимся в какой-нибудь иной форме.

Любит Ахматова ассонансы (неполные рифмы). Так хорошо идут они к ее беспомощным, коротким, сжатым строчкам, и, быть может, поэтому так ярко и выпукло бросается в глаза в творчестве поэтессы гармония содержания с формой.

Бросается в глаза в творчестве Ахматовой и еще несколько характерных, ей одной присущих черт: в нем какая-то обреченность, дымка мистической фатальности, безгневное прощение врагам и умение высказать сильную, оригинальную мысль коротким, сжатым афоризмом.

Она покорна любимому, она делает все, что он прикажет ей...

Он так хотел, он так велел
Словами мертвыми и злыми...

и через две строчки она, в «предсмертной летаргии», твердит:

И нет греха в его вине,
Ушел, глядит в глаза другие...

а ведь он причинил ей боль, горе, страдание; ведь по его вине ее

... рот тревожно заалел
И щеки стали снеговыми.

Но она не винит никого. Она знает, что это предопределено, это фатально и неизбежно:

Должен на этой земле испытать
Каждый любовную пытку.

Анна Ахматова много знает, чего не знаем мы, забывающие в суете будней о красоте и подвиге страдания, очищающего все в этом мире. И горькое знание, доставшееся ей в удел, — это тяжелый крест на ее Голгофе. И когда она с горестью восклицает:

О, сказавший, что сердце из камня,
Знал наверно: оно из огня...

ей можно поверить, ибо каждая строчка из ее стихов питает в нас эту уверенность об обманах верующего, женского сердца.

И когда на пути, многотрудном и тяжелом, где на каждом шагу усталое сердце подстерегают обиды «хитрого, черного обидчика», Анна Ахматова рассказывает:

Я живу, как кукушка в часах,
Не завидую птицам в лесах,
Заведут и кукую.
Знаешь, долю такую
Лишь врагу
Пожелать я могу...

в душе поселяется какая-то особенная нежность к поэтессе, не оставляющая вас и далее по пути странствования по ее книгам.

Все чаще и чаще к концу ее последней книги «Четки» мелькают бледные узоры, вышитые бессильной, усталой рукою по канве смерти.

Но даже и смерть, которую Федор Сологуб показал нам Матерью-Успокоительницей, а Эдгар По такой пугающе страшной, Анна Ахматова сумела сделать ж-и-з-н-е-н-н-ы-м явлением, завершающим наши земные подвиги, нашу «горькую славу».

Она умирает из-за любви. Голубое небо застлано густым, безнадежным туманом. И она, зная, что нужно умереть, умрет так же спокойно, как до сих пор мучилась, страдала и терпела. Ее разлюбили. И она с горечью, цены которой нет и быть не может, тихо, раздумчиво восклицает:

Сколько просьб у любимой всегда!
У разлюбленной просьб не бывает.
Как я рада, что нынче вода
Под бесцветным ледком замирает.
И я стану — Христос помоги —
На покров этот светлый и ломкий,
А ты письма мои береги,
Чтобы нас рассудили потомки.

И не в силах удержаться от горькой иронии над тем, кого она считала «мудрым и смелым», поэтесса продолжает в том же спокойном, эпизодическом тоне, так импонирующем всему ее поэтическому облику, ясному и четкому:

Чтоб отчетливей и ясней
Ты был виден им, *мудрый и смелый* [1]
В биографии славной твоей
Разве можно оставить пробелы? [2]

Стихотворение это, одно из лучших в книге, заканчивается следующими двумя строчками:

Мне любви и покоя не дав,
Подари меня горькою славой,

так много дающими материала для критической характеристики творчества Анны Ахматовой.

Но смерть для поэтессы это не успокоение, влекущее усталые сердца в нирвану, а тяжелая, — увы! — фатальная необходимость.

И прежде, чем умереть, она, придя к возлюбленному, пробует отклонить неизбежное, отвести угрожающую руку, повисшую в воздухе. Она умоляет его:

У тебя светло и просто.
Не гони меня туда,
Где под душным сводом моста
Стынет грязная вода.

Но он, вероятно, оттолкнул ее, и «судьбы свершился приговор».

Вообще смерть занимает в поэзии Анны Ахматовой видное место. Она знает, что

Только смерть — большое торжество

и потому каждую минуту готова уйти из жизни. Она, думая о смерти, почти мимоходом бросает:

Мне не страшно. Я ношу на счастье
Темно-синий шелковый шнурок.

Уходя за пределы жизни, отдаваясь объятиям смерти, поэтесса спокойно пишет:

В этой жизни я немного видела;
Только пела и ждала.
Знаю: брата я не ненавидела
И сестры не предала.

Смерть и любовь. Любовь и смерть.

Когда часто обманывавшееся и оскорблявшееся сердце снова забьется, и снова, в сотый раз, его сжимает сладкое чувство любовного дурмана, женщина, простая и ясная, о которой так неискусно и, вместе с тем, так искусно рассказывает Анна Ахматова, ничего не видит... ничего не знает...

Сливаются вещи и лица,
И только красный тюльпан,
Тюльпан у тебя в петлице.

Любовь, приносящая с собой бессонницу, муку и глубокую горечь, начинается так просто.

После ветра и мороза было
Любо мне погреться у огня
Там за сердцем я *не уследила,*
И его украли у меня[3].

Но и кончается она также обидно просто и скоро. Она знает, кто похитил ее чуткое, ее нежное сердце... И печально говорит:

Ах! Не трудно угадать мне вора,
Я его узнала по глазам,
Только страшно так, что скоро, скоро
Он вернет свою добычу сам.

Поэтесса замечает все извилины, все нюансы этой сложной, этой загадочной вещи, именующейся любовью. И искренность она умеет отличать от фальши и притворства.

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем, и она тиха.
Ты напрасно бережно кутаешь
Мне плечи и грудь в меха.
И напрасно слова покорные
Говоришь о первой любви —
Как я знаю эти упорные,
Несытые взгляды твои.

Но душа, посмевшая полюбить, сталкиваясь с ложью, уходит с гор обмана в долины мечты. И, видя душу возлюбленного сухой и черствой, все же тянется к нему:

У меня есть улыбка одна:
Так, движенье чуть видное губ.
Для тебя я ее берегу —
Ведь она мне любовью дана.
Все равно, что ты наглый и злой,
Все равно, что ты любишь других.

Предо мной золотой аналой,
И со мной сероглазый жених.

Но чем стихи Анны Ахматовой особенно оригинальны и что отличает ее книги, пользующиеся большим, шумным успехом, от сотен книг стихов других авторов, — это элемент специфически женского, окрашивающий ее творчество в колорит, свежий и запоминающийся.

О, она ничем не побрезгует для достижения любви своего сухого, черствого, наглого и злого любовника. К тысячам мелких женских уловок прибегает она, чтобы привлечь, завоевать непокорное сердце мужчины.

Ты куришь черную трубку;
Так странен дымок над ней.
Я надела узкую юбку,
Чтоб казаться еще стройней[4].

И когда уже ясно определилось, что сегодня сказка любви окончилась и что завтра все будет серо, скучно и буднично, она все же готовится к следующему дню, ожидая чуда. И сама, замечая эту женскую странность в себе, говорит:

И туго косы на ночь заплетя,
Как будто завтра нужны будут косы[5],
В окно гляжу я, больше не грустя,
На море, на песчаные откосы.

М. Кузмин в предисловии к первой книге стихов Ахматовой «Вечер» (1912) писал: «Сударыни и судари! К нам идет новый, молодой, но имеющий все данные стать настоящим, поэт. А зовут его — Анна Ахматова». И М. Кузмин не ошибся. Прошло 5 лет, и в лице Анны Ахматовой мы видим большого, настоящего, оригинального поэта. Книги ее (их пока только две: анонсируется третья — «Белая стая») выходят все новыми и новыми, повторными изданиями, и читающая публика раскупает их, упиваясь стихами ее, как вином, легким, дурманящим и пряным.



А. СЛОНИМСКИЙ

А. Ахматова. Белая стая

Ахматова принадлежит к плеяде молодых поэтов, выступивших под знаменем «акмеизма» (их называют еще «гиперборейцами» — по имени издательства). Сущность новой школы состоит в реакции против отвлеченности символизма 90-х и 900-х годов. Для символистов явления действительности — только прозрачные тени, за которыми сквозит вечное, несказанное; вещи для них только знаки, символы невидимого. «Гиперборейцы» возвращают вещам и ощущениям их первоначальную ценность и утраченный, благодаря символическому взгляду sub specie aeternitatis, аромат. Переход от символизма к «гиперборейству» можно поэтому сравнить с переходом от романтизма в духе Жуковского к Пушкинской реалистической трезвости.

Стихи Ахматовой среди лирики «гиперборейцев» выделяются своей простотой, искренностью, естественностью. Ей, видимо, не приходится делать усилий, чтобы следовать принципам школы, потому что верность предметам и восприятиям прямо вытекает из ее натуры. Ахматова остро чувствует вещи — физиономию вещей, окутывающую их эмоциональную атмосферу. Какая-нибудь деталь — вдруг схваченная и освещенная сознанием — неразрывно сплетается у нее с настроением, образуя одно живое целое.

Ушла к другим бессонница-сиделка.
Я не томлюсь над серою золой.

И тут же вещь, слившаяся с эмоцией:

И башенных часов кривая стрелка
Смертельной мне не кажется иглой.

Или:

Все обещало мне его:
И прутья красные лозы,
И парковые водопады,
И две большие стрекозы
На ржавом чугуне ограды.

Иногда необычайная напряженность ощущения:

Горло тесным ужасом сжато.
Нас в потемках принял челнок.
Крепкий запах морского каната
Задрожавшие ноздри обжег.

Так же чувственно восприятие людей. Прежде всего жесты:

Или сядем на снег примятый
На кладбище, легко вздохнем;
И ты палкой чертишь палаты,
Где мы будем всегда вдвоем.

Из мгновенных, легких движений слагается маленькая драма. Сложный психологический узор — на пространстве короткого стихотворения.

Подошла. Я волненья не выдал,
Равнодушно глядя в окно.
Села, словно фарфоровый идол,
В позе, выбранной ею давно.
Быть веселой — привычное дело,
Быть внимательной — это трудней.
Или томная лень одолела
После мартовских пряных ночей?
Утомительный гул разговоров;
Желтой люстры безжизненный зной:
И мельканье искусных проборов
Над приподнятой, легкой рукой.
Улыбнулся опять собеседник
И с надеждой глядит на нее.
Мой счастливый, богатый наследник,
Ты прочти завещанье мое.

Слова — обрывисты, сжаты, сильны:

Бесшумно ходили по дому.
Не ждали уже ничего.
Меня привели к больному,
И я не узнала его.
Он сказал: «Теперь слава Богу».
И еще задумчивей стал.
«Давно мне пора в дорогу;
Я только тебя поджидал.

Так меня ты в бреду тревожишь,
Все слова твои берегу.
Скажи: ты простить не можешь?»
И я сказала: «Могу».
Казалось, стены сияли
От пола до потолка.
На шелковом одеяле
Сухая лежала рука.
А закинутый профиль хищный
Стал так страшно тяжел и груб;
И было дыханья не слышно
У искусанных темных губ.
Но вдруг последняя сила
В синих глазах ожила:
«Хорошо, что ты отпустила;
Не всегда ты доброй была».
И стало лицо моложе;
Я опять узнала его
И сказала: «Господи Боже,
Прими раба Твоего».

Ахматову любят как автора «Четок» — сборника, вышедшего в 1914 г. В «Четках» много молодости, стихийной возбужденности. Восприятие мира чувственное, очень женственное. Там Ахматова вполне язычница — подвластная предметам и ощущениям. В «Белой стае» — светлая отчеканенность чувства, примиренность, какой-то пушкинский взгляд со стороны. И веют уже белые крылья духа.

За окном крылами веет
Белый, белый Духов день.

Основной тон сборника — тихая, светлая печаль.

Во мне печаль, которой царь Давид
По-царски одарил тысячелетья.

Нет любви. Сознание и воля торжествуют над успокоенной, ослабевшей стихией.

Мой голос слаб, но воля не слабеет.
Мне даже легче стало без любви.
Высоко небо, горный ветер веет —
И непорочны помыслы мои.

Теперь свобода, чудесная легкость — и где-то притаившаяся, притихшая боль. Эта легкость, эта боль — в плавном течении задумчивого амфибрахия, в нежном узоре речи:

Я очень спокойная. Только не надо
Со мною о нем говорить.
Ты милый и верный, мы будем друзьями —
Гулять, целоваться, стареть.
И легкие месяцы будут над нами,
Как снежные звезды, лететь.

И все кругом — прозрачно, ясно, легко.
Высоко небо взлетело,
Легки очертанья вещей.

Эта легкость — как лейтмотив: «оснеженные ветки легки», «и легкости своей дивится тело». И как-то по-пушкински радуется теперь Ахматова зимнему блеску:

Морозное солнце. С парада
Идут и идут войска.
Я полдню январскому рада,
И тревога моя легка.

Ахматова глядит на мир взволнованным взглядом художника и точно не узнает знакомых предметов.

И дома своего не узнаешь,
А песню ту, что прежде надоела,
Теперь опять с волнением поешь.

И весь мир точно обновился. Просияли его чистые линии — открылась свежесть и богатство его красок.

И вместе с тем окрепла художественная сила поэта. Все отчеканено, замкнуто в звуки. Вот осенняя мелодия прощания, построенная на повторности *л*:

Чтобы песнь прощальной боли
Дольше в памяти жила,
Осень смуглая в подоле
Красных листьев принесла
И посыпала ступени,
Где прощались мы с тобой,
И откуда в царство тени
Ты ушел, утешный мой.

Поразительна смысловая насыщенность, полновесность ахматовского стиха:

Стал у церкви темной и высокой
На гранит блестящих ступеней
И молил о наступленьи срока
Встречи с первой радостью своей.

А над смуглым золотом престола
Разгорался Божий сад лучей.
Здесь она — здесь свет веселый
Серых звезд — ее очей.

Глагол «разгорался» передает расхождение лучей над престолом, а свежий, неожиданный эпитет золота — смуглое — дает яркий зрительный образ — и в то же время ощущение чего-то старинного, строгого.

Новому настроению соответствуют новые ритмы. Почти исчезли нервные паузы и перебои; их заменила строгая, сдержанная музыка пушкинских пятистопных и шестистопных ямбов. В накоплении рифм, в подборе звуков, в торжественном спокойствии речи — нечто от Пушкина:

Но ни на что не променяем пышный
Гранитный город славы и беды,
Широких рек сияющие льды,
Бессолнечные, мрачные сады —
И голос Музы, еле слышный.

«Белая стая» намечает новые пути в творчестве Ахматовой, свидетельствует о ее художественном и духовном росте. Является новое углубленное восприятие мира. Брезжут иные дали. За миром вещей раскрывается безбрежное царство духа — «белый рай» символизма.

За окном крылами веет
Белый, белый Духов день.



В. ГИППИУС

Анна Ахматова

Лет семь тому назад в литературных и поэтических кругах и кружках Петербурга как-то вдруг заговорили о новом и несомненном таланте — Анне Ахматовой. За разговорами пришел и успех, сначала все в тех же кружках, а потом и в публике — вообще, как известно, настолько же скупой на лавры, насколько кружки на них расточительны. И Ахматовой стали рукоплескать не потому, разумеется, что вдруг прозрели или выучились за одну ночь хорошему вкусу. Были различные причины ее успеха. О более глубоких — позже, а пока назову одну из внешних, но важных: литературная улица всегда охотно подхватывает малейший намек на «эпатацию буржуа». В первое мгновение она сама чувствует себя эпатированной, но еще минута, и она понимает, что удобнее и почетнее присоединиться к эпатирующим: ведь союз с недавними врагами всегда был и будет непременным условием жизни улицы во всех ее видах. Элементы эпатации в лирике Ахматовой были, но враги и друзья еще усиливали их. Например, из стихотворения о русалке выхватывали начало: «мне больше ног моих не надо — пусть превратятся в рыбий хвост» — и, глумясь, относили их к автору. Во главе этой враждебно-дружеской улицы шел старый большевик русской критики — Буренин.

«Вечер» — первая книжка Ахматовой — вышел при хороших ауспициях. Лансере нарисовал фронтиспис, Кузмин рекомендовал молодого поэта публике в остроумном, хотя и излишне манерном предисловии. Впрочем, и без рекомендации успех был бы обеспечен. За этот успех испугались те, кто успел уловить в молодом таланте признаки вечной поэзии. Ахматова сразу выделилась из суетливой толпы «молодых» — выделилась и благородством всего поэтического облика, и особенно искренней настроенностью голоса и смелыми приемами сти-

хотворного мастерства. В меткости эпитетов, в экономном — до скупости — расходовании поэтических средств видна была уверенная и искусно-легкая работа, невидная широким кругам «ценителей», но очевидная глазу специалиста.

Мне пришлось быть в числе тех, кто приветствовал в печати выход в свет «Вечера». В моем привете была и боязнь, что поэт, соблазнившись упоительными похвалами, забудет свою, уже явно намечающуюся «большую тему» для эффектных и хорошо ему удающихся пустячков. Опасения эти не сбылись — «большая» лирическая тема окрепла в следующем сборнике — в «Четках» и всеми звуками изобразилась в лучшей книге Ахматовой — в «Белой стае». Словесные игрушки отошли в тень, их заслонили живые создания.

Мало-помалу и дешевый успех стал сменяться серьезным вниманием: за успехом в публике пришел успех в обществе. Настало время спросить: в чем тайна этого успеха? Потому что «общество» притязательнее «публики», хотя его требования и не те, что у специалистов. За одно художественное совершенство и оно не сделает поэта своим любимцем, — ему нужно, чтобы любимец тронул какие-то его струны и какие-то его задания исполнил.

Чем же притягивают к себе стихи Ахматовой? Не силой мысли — для этого они слишком эмоциональны, не стройностью мировоззрения — для этого они слишком жизненны и хрупки. Я вижу разгадку успеха и влияния Ахматовой (а в поэзии уже появились ее подголоски!) и вместе объективное значение ее лирики в том, что эта лирика пришла на смену умершей или задремавшей форме романа.

Рядовой читатель мог недооценить звукового и ритмического богатства таких, например, строк: «И столетие мы лелеем еле слышный шелест шагов», — но не мог не плениться своеобразием этих повестей-миниатюр, где в немногих строках рассказана драма. Такие миниатюры — рассказ о сероглазой дочке и убитом короле и рассказ о прощании у ворот, напечатанные в первый же год литературной известности Ахматовой.

Потребность в романе — потребность, очевидно, насущная. Роман стал необходимым элементом жизни, как лучший сок, извлеченный, — говоря словами Лермонтова, — из каждой ее радости, и не только радости. В нем увековечивались и современные сердца с непреходящими особенностями, и круговорот идей, и неуловимый фон милого быта. Ясно, что роман помогает сознательно жить. Но роман в прежних формах, роман, как плавная и многоводная река, стал встречаться все реже, стал

сменяться сперва стремительными ручейками («новелла»), а там и мгновенными гейзерами. Примеры можно найти, пожалуй, у всех поэтов; так, особенно близок современности лермонтовский «роман» — «Ребенку», с его загадками, намеками, недомолвками. В этом роде искусства, в лирическом романе-миниатюре, в поэзии «гейзеров» — Анна Ахматова достигла большого мастерства. Вот один из таких романов:

Как велит простая учтивость,
Подошел ко мне, улыбнулся.
Полуласково, полуленивo
Поцелуем руки коснулся.
И загадочных, древних ликов
На меня поглядели очи.
Десять лет замираний и криков,
Все мои бессонные ночи
Я вложила в тихое слово
И сказала его напрасно.
Отошел ты. И стало снова
На душе и пусто, и ясно.

Роман кончен. Трагедия десяти лет развязана в одном кратком событии, одном жесте, взгляде, слове. Закон экономии средств не позволяет произнести этого слова.

Вот роман, в котором больше действующих лиц и фон более широк и четок:

Там тень моя осталась и тоскует,
В той светло-синей комнате живет...
...И в доме не совсем благополучно:
Огонь зажгут, а все-таки темно...
Не оттого ль хозяйке новой скучно,
Не оттого ль хозяин пьет вино?..

И мне думается, что в поразительном своеобразии, в бесспорной своевременности такого романа — разгадка хорошего успеха Ахматовой. Конечно, не этим одним ценна ее поэзия: есть в ней и чисто лирические струны, и звучат они часто и сильно, и нежно. Так, в «Белой стае» лирика даже преобладает над «романом», но и лирические признания кажутся здесь разрозненными страницами какого-то одного романа:

Как невеста, получаю
Каждый вечер по письму.
Поздно ночью отвечаю
Другу моему...

Некоторые критики еще при появлении «Вечера» сочли нужным обвинить Ахматову в том, что поэзия ее «миниатюр-

на» в дурном смысле, т. е. — по содержанию и по чувствам, что автор не умеет выйти из тесноты собственного «я». Критика этого рода нас не обманет: мы знаем из практики, что подобные «знатоки» предпочитают румяна и картонные мечи с ламентациями о страданиях человечества — подлинному искусству и искренним словам о себе. Но и помимо того, обвинение критиков оказалось неосновательным в корне, это подтвердили «Четки», а особенно «Белая стая». В миниатюрах Ахматовой отразилась не только ее душа, но и души ее современников, и быт, и природа (особенно четок и уверен пейзаж в стихах «Белой стаи»). Иногда эти черты соединяются в одной картине — поразительной по правдивости:

И те неяркие просторы,
Где даже голос ветра слаб,
И осуждающие взоры
Спокойных, загорелых баб.

Далеко не всякий реалист сумел бы так кратко, метко и наглядно пояснить старое задание («интеллигенция и народ»). Стихотворения «Белой стаи» в особенности доказывают, что лиризм Ахматовой, развиваясь, и расширяется, и углубляется до религиозного чувства родины:

Дай мне горькие годы недуга,
Задыханья, бессонницу, жар,
Отыми и ребенка, и друга,
И таинственный песенный дар.
Так молюсь за Твоей литургией
После стольких томительных дней,
Чтобы туча над темной Россией
Стала облаком в славе лучей.

Благородство — и душевное и словесное, — этих строк, которые теперь должны стать нашей общей молитвой, — лучший ответ на упреки глухонемых критиков.



В. М. ЖИРМУНСКИЙ

О «Белой стае»

Новый сборник Анны Ахматовой должен явиться неожиданностью для тех, кто недостаточно внимательно следил за ее поэтическим развитием после «Четок» по отдельным новым стихотворениям, рассеянным в журналах и газетах. Характерная поэтическая манера «Четок», сухая и строгая, оказалась только предварительной школой, за которой теперь открывается более глубоко лежащее единство поэтического стиля: если с прежней манерой Ахматовой уже связана судьба целой «ахматовской» школы поэтов, превратившей эту манеру в манерность, то в «Белой Стае» Ахматова показывает своим ученикам и последователям, что ими была воспринята лишь внешняя оболочка ее поэтического дарования.

В «Четках» Ахматова намеренно приближала стихи к изменчивому и капризному излому художественно стилизованной разговорной речи. Она любила прерывистые, синкопированные ритмы, сочетания двудольных и трехдольных стоп, нарушающие строгость и внешнее равновесие метрической структуры стиха; она пользовалась неполными рифмами («рифмоидами»), неожиданно новым сочетанием слов в рифме, музыкальная действенность которой ослаблена неполным соответствием звуков (учтивость—лениво), словарь и синтаксис «Четок» отличались богатством и свободой, обычно свойственными «прозаической» речи («Как ты красив, проклятый!», «А ко мне приходил человек»...).

Напротив того, в «Белой Стае» искусство Ахматовой развивается в направлении идеализующей классической строгости. Преобладают простые, точные рифмы и правильные ямбические строки. Особенно замечательно появление шестистопных ямбов с парными рифмами «александрийского стиха», венчающего лирику Пушкина.

А! Это снова ты. Не отроком влюбленным,
Но мужем дерзостным, суровым, непреклонным
Ты в этот дом вошел и на меня глядишь.
Страшна моей душе предгрозовая тишь...

Словарь «Белой Стаи» поражает обилием славянизмов, обороты речи поднимаются в область возвышенного стиля. Напр.:

В недуге горестном моя томится плоть,
А вольный дух уже почиет безмятежно...

В самом существенном, однако, Ахматова остается верной себе. Ее искусство по-прежнему противоречит поэтическим заветам символистов: она не ищет смутного, музыкально-лирического воздействия на настроение слушателей; но сознательно владеет и пользуется логической стихией речи; каждому слову сохранен его вещественный смысл и вес, и сочетание слов всегда единственно возможное, индивидуальное, синтетическое. В «Белой Стае» окончательно завершается поворот новейшей русской поэзии от романтической лирики символистов к классическим канонам высокого и строгого искусства Пушкина.

Для того, чтобы достигнуть такой законченности, объективной завершенности, свободы от индивидуально-случайного переживания, не претворенного в искусство, Ахматовой пришлось испытать глубокое перерождение поэтического содержания своих стихов, внешнее отражение которого заметно в изменении художественных приемов. Поэзия «Четок» — вся в мгновении настоящего: «Подошел ко мне, улыбнулся...», «тронул мои колени...», «наклонился, — он что-то скажет»... Настоящим каждого мгновения Ахматова до конца занята: «Четки» — это роман в стихах, повествующий о том, что заполняло каждый день, о встрече, любви и разлуке. «Белая Стая», напротив того, не знает настоящего. Прошлое, лишенное жизненной спутанности и противоречивости, несогласованной яркости конкретных впечатлений, приняло теперь законченную форму, художественно совершенную, монументально неподвижную. Книга вся — о прошедшем, вся — в воспоминании.

Как белый камень в глубине колодца,
Лежит во мне одно воспоминанье.
Я не могу и не хочу бороться:
Оно — веселье, и оно — страданье...
Я ведаю, что боги превращали
Людей в предметы, не убив сознанья,
Чтоб вечно жили дивные печали.
Ты превращен в мое воспоминанье.

Цветом воспоминанья, золотистым цветом осени окрашено большинство стихотворений этого сборника. Осенний ветер, «свежий и колкий», ранние осенние «холода», «прозрачный» осенний свет и чистый «горный» воздух. Описание Бахчисарайского сада заканчивается смелой классической аллегорией Осени:

...Чтобы песнь прощальной боли
Дольше в памяти жила,
Осень смуглая в подоле
Красных листьев принесла
И посыпала ступени,
Где прощалась я с тобой,
И откуда в царство тени
Ты ушел, утешный мой!

В «Четках» художественное внимание Ахматовой было занято разнообразием впечатлений внешнего мира: обстановка каждой встречи, описание внешности любимого — его глаз, его губ и рук, перечисление предметов, запечатлевшихся в «любовной памяти», — красный тюльпан в петлице, три гвоздики, веер, перчатки, хлыстик. Эта острая восприимчивость к вещественным мелочам обыденной жизни делала изображенные в стихах переживания более четкими и доступными, хотя, в то же время, более внешними и поверхностными. В «Белой Стае» интерес к внешней обстановочности жизни совершенно исчезает; душа сбрасывает стеснявшие ее вещественные оболочки, она занята теперь не суетой минутного, а всегдашним и вечным, самым настоящим, важным и глубоким.

Не оттого ль, уйдя от легкости проклятой,
Смотрю взволнованно на темные палаты?
Уже привыкшая к высоким, чистым звонам,
Уже судимая не по земным законам...

Очищение, освобождение души, высокое сознание духовной свободы, торжествующей над суетой и связанностью смутной и противоречивой жизни, составляет важную особенность «Белой Стаи»:

Слаб голос мой, но воля не слабеет.
Мне даже легче стало без любви.
Высоко небо, горный ветер веет
И непорочны помыслы мои...

Это освобождение от власти минутного, от смутной и связанной данности жизни открывается Ахматовой в творческом со-

зерцании поэта, для которого душевные переживания — только материал, служащий строительству прекрасного, созданию чистых художественных ценностей, освобождающих от власти переживания.

Одной надеждой меньше стало,
Одною песней больше будет...

Духовное освобождение от жизненной суеты, творческая победа над властью жизни находит завершение в классическом образе Музы, вдохновительницы и подруги поэта.

И стройной башней стала западня,
Высокою среди высоких башен...
Отсюда раньше вижу я зарю,
Здесь солнца луч последний торжествует.
И часто в окна комнаты моей
Влетают ветры северных морей,
И голубь ест из рук моих пшеницу...
А недописанную мной страницу —
Божественно спокойна и легка —
Допишет Музы смуглая рука.

Так, в то время, как для поэта-романтика и для лириков недавнего прошлого стихотворение есть поэтическая исповедь и человеческий документ, Ахматова возвращается в «Белой Стае» к классическому взгляду на искусство, как на строительство объективно прекрасных творений.



С. РАФАЛОВИЧ

Анна Ахматова

Поэт, замкнувшийся в узкий круг интимных переживаний, — так принято говорить об Ахматовой, так недавно отозвался о ней автор рецензии, посвященной в одном из тифлисских сборников книжке стихов талантливой местной поэтессы, по поводу которых были упомянуты стихи Анны Ахматовой.

Что так относятся к ней многочисленные ее читатели и читательницы, она сама давно уже знает и не без горькой иронии говорила о том, что своеобразная любовная лирика «Вечера» и «Четок» пришлась по душе «влюбленным гимназисткам». Поэтому она не рассчитывала на успех последнего своего сборника «Белой Стаи», поступившего в продажу в октябре прошлого года.

От «Вечера» до «Белой Стаи» Ахматова действительно прошла длинный путь развития, направление и достижения которого она как будто предугадывала, — когда зарю своего творчества назвала вечерней зарей.

От вечерних сумерек до сумерек рассветных протянулись нити, которые привели ее к художественной законченности формы и мудрой отточенности мысли и чувства, окрашенных и окрыленных такими настроениями, что она, поистине, имела право назвать свои последние стихи «Белой Стаей»:

Все тебе: и молитва дневная...
И стихов моих белая стая...

Она, как поэт, — никогда не была молода. Своеобразная горькая гримаса была в ее чертах отражением душевного излома и передавалась стихами в виде особого ритма, творимого перебивающимися размерами. Та же неспокойная и, в сущности, тяжелая ужимка сквозь ей одной свойственное сочетание образов, сквозь особый прием пользования окружающим, который

так характерен для нее и сразу придал острую индивидуальность ее первым неумелым опытам.

Про Ахматову теперешнюю, далеко ушедшую от той, которая читала свои первые стихи Вячеславу Иванову в его знаменитой «башне», когда ее муж, поэт Гумилев, еще не признавал ее поэтического дара, про Ахматову «Белой Стаи» можно сказать, что она не изменила прежней, не порвала ни одной из нитей, протянутых тою из души к миру, и как редкое исключение среди поэтов, развивающихся и зреющих в своем творчестве, осталась необычайно собою, поразительно подобной сама себе и в то же время изумительно выросла на наших глазах.

В этом и кроется разгадка того, что ее, с одной стороны, можно называть поэтом, замкнувшимся в узком кругу интимных переживаний, что ее стихи пришлись по вкусу «влюбленным гимназисткам», и что, с другой стороны, самые утонченные и требовательные знатоки и любители поэзии, самые вдумчивые и культурные из современных наших ученых и критиков с таким изощренным вниманием приглядываются к ней, с такой напряженной чуткостью вслушиваются в ее стихи и все увереннее утверждают наличие в них «большого стиля», а ее как большого художника слова.

Узкий круг и большой стиль — возможно ли такое сочетание? А если возможно, то не в смысле ли наполеоновского отзыва о знаменитом в его время опереточном артисте: il est grand dans son genre, mais son genre est petit?* Но этот отзыв был умалением, а не возвеличением артиста и с ним никак уже не согласятся, если его применить к Ахматовой, самые ревностные и осмысленные ее почитатели. И они будут правы.

Если перелистать последний ее сборник, «Белую Стаю», не говоря уже о предыдущих двух, то нельзя не заметить, что за несколькими исключениями, такими немногочисленными, что они просто не идут в счет, все стихотворения чисто личного свойства, говорят о поэте и его личных переживаниях, к тому же почти сплошь любовных. И это поражает тем более, что во многих стихотворениях на первом плане как будто находятся краткие, но меткие и четкие описания природы, часов дня, времен года, деревни, города, дома, и не каких-нибудь вообще, а всегда определенных: тверских полей, Павловского парка, Бахчисарая, Петербурга.

В особенности Петербурга, которому посвящено столько стихотворений во всех трех сборниках. В списке безымянных, но

---

* Он велик в своем жанре, но сам его жанр невелик (*фр.*).

всегда определенных и реальных объектов любовной лирики Ахматовой Петербург, конечно, занимает видное место, может быть даже, наиболее видное и незыблемое.

Но описывает ли она Неву с ее набережной, дворцами, мостами, Царскосельскую статую, осеннюю распутицу в тверской усадьбе, или Бахчисарай, она всегда говорит о себе, исходит из определенного эпизода личной жизни и своих настроений и дум в данный момент.

Вновь подарен мне дремотой <...>

В этом недавнем ее стихотворении (1916-й год) особенно наглядны и первоначальные черты ахматовскои манеры, и прежде чуждые ей полнозвучность и законченность.

Чтобы оттенить и то и другое, я тут же приведу стихотворение из того же сборника, но тесно примыкающее к ранее изданным:

9 Декабря 1913 года

Самые темные дни в году
Светлыми стать должны.
Я для сравнения слов не найду —
Так твои губы нежны.
Только глаза подымать не смей,
Жизнь мою храня.
Первых фиалок они светлей,
А смертельные для меня.
Вот поняла, что не надо слов.
Оснеженные ветки легки.
Сети уже разостлал птицелов
На берегу реки.

Предметами, природой, погодой пользуются все поэты и в любовной лирике. Но не только для большинства, а решительно для всех это только фон, более или менее удачно выбранный, — обстановка, более или менее гармонирующая с личными мотивами, более или менее тесно с ней связанная.

У Ахматовой совсем не то. Ни о какой гармонии, связанности, согласованности не приходится говорить. Описания и личные переживания для нее просто — одно — и не только одно в ее восприятии и ощущении, но одно и в ее художественной передаче. Если бы можно было себе представить такую пьесу, где обстановка, декорации, бутафория были бы самыми настоящими действующими лицами, совершенно равноправными людям, изображенным в ней, то она точнейшим образом соответствовала бы ахматовским стихотворениям.

Одинаково остро ее восприятие себя самой и окружающего ее, и никакой разницы нет для нее между тем и другим. Как будто необычайная изощренность ее совершенно равномерно распределена между всеми органами восприятия и ощущения, скажем, вкусовые неотделимы от зрительных и слуховых, или от тех, которые мне приходится обозначить как ощущения душевные, за неимением готового термина для них.

Бодлеровский сонет о соответствиях свое полнейшее и совершеннейшее воплощение нашел в ней.

И поэтому никогда нет в ее стихах подчиненности одной темы другой — описания лирике или лирики описанию — но обе темы неотделимы, неразграничиваемы и абсолютно равноценны и по существу, и по художественной изобразительности, к ним примененной.

В основе это вполне так даже в первых ее опытах. Но там это скорее намечается как возможность, как общая тенденция, или, впервые, как манера, еще не поддержанная настоящим мастерством.

Последнее приобретается ею чрезвычайно быстро, причем совершенствование идет по двум путям: технического и духовного преодоления.

И опять-таки, оба у Ахматовой на редкость совпадают, до того, что не только кажутся, а прямо-таки становятся одним путем.

Эта характерная особенность Ахматовой привела к тому, что даже узкий круг ее первоначальных чисто любовных мотивов, — к тому же всегда имевших определенный объект, — странным образом расширялся за пределы обычной любовной лирики. Но внешняя замкнутость ахматовской поэзии, ограниченный ее диапазон, в смысле выбора и трактовки тем, превращается, благодаря исключительным свойствам ее дарования, в нечто беспредельное еще в другом отношении. Великое велико, если уметь увидеть и разглядеть его непосредственно. Но не менее велико оно, если в малом отражении уловить его суть. И только в таком смысле бывает личность адекватна божеству, миг — вечности и каждый уголок земли — вселенной.

Тайна вечных и вещих соответствий нашла себе в ахматовской поэзии живое и художественное воплощение. Но помимо этого самый размер ее таланта и вся она, как определенная индивидуальность, сделали возможным чудо претворения малого в великое и привели ее от влюбленностей к познанию большой любви, от того или другого случайного встречного к человеку, от родной деревни или родного города — к России. И

в этом не обобщении и отвлечении, что было бы процессом логическим, интеллектуальным и по существу чуждым ей, как прием творчества и способ переживания, — а углублении душевных эмоций ее первоначальная, детская, обычная, поверхностная и всегда немного формальная вера стала истинной религиозностью, объединившей по-новому и мир и душу, любовь к любимому с любовью к России.

По-прежнему неотделимы, равноправны, равноценны темы, встречающиеся в отдельных стихотворениях, и неизменной осталась ахматовская манера. Но полнозвучнее и законченнее стала ее художественная речь и плавнее. Прежняя горькая гримаса расправилась в просветленной и примиренной скорби, и угловатая ужимка округлилась в иератических движениях торжественных служений.

Все стало новым, хотя все осталось по-прежнему. Опять находим мы, при беглом взгляде на новый сборник, как находили в первых двух, личные переживания поэта в центре тем, на сей раз зачастую мировых, но воспринимаемых не в ином масштабе, чем темы самой обычной будничной жизни. И значительность, которую они приобретают, ни в какой мере не зависит от их самоценности, а исключительно от личной и художественной зрелости поэта.

Касается ли Ахматова России или мировой войны, она это делает, не изменяя прежним своим приемам. И только изредка сила и глубина чувства стирают какую-то последнюю грань между я и не я, и уже не два переживания становятся для нее одним, как обычно, а есть поистине только одно, уже не двуединое, а просто единое в своем трагическом пафосе.

Молитва

Дай мне горькие годы недуга,
Задыханья, бессонницу, жар,
Отыми и ребенка и друга,
И таинственный песенный дар.
Так молюсь за Твоей литургией
После стольких томительных дней,
Чтобы туча над темной Россией
Стала облаком в славе лучей.

Если из предшествовавших общих и кратких указаний можно составить понятие о художественной мысли и речи Ахматовой в процессе их развития, то об эволюции, пережитой ею как человеком, поскольку она нашла отражение в ее творчестве, почти ничего мне прибавить не придется. Сборники Ахматовой

всегда в высшей степени автобиографичны. И если ответа на вопросы, диктуемые нескромным любопытством, они не дают, то сущность переживаний и мировоззрений автора раскрывают с беспощадной искренностью. Стоит взять любое стихотворение «Вечера» и «Четок» и сравнить его со следующими стихотворениями из «Белой Стаи», чтобы сразу увидать с необычайной отчетливостью облики прежней и нынешней Ахматовой.

Широк и желт вечерний свет,
Нежна апрельская прохлада.
Ты опоздал на десять лет,
Но все-таки тебе я рада.
Сюда ко мне поближе сядь,
Гляди веселыми глазами —
Вот эта синяя тетрадь
С моими детскими стихами.
Прости, что я жила скорбя,
И солнцу радовалась мало.
Прости, прости, что за тебя
Я слишком многих принимала.

* * *

Двадцать первое. Ночь. Понедельник.
Очертанья столицы во мгле.
Сочинил же какой-то бездельник,
Что бывает любовь на земле.
И от лености или со скуки
Все поверили, так и живут,
Ждут свиданья, боятся разлуки
И любовные песни поют.
Но иным открывается тайна
И почиет на них тишина...
Я на это наткнулась случайно
И с тех пор все как будто больна.

Я сказал в начале этой статьи, что Ахматова как поэт никогда не была молода. Я могу закончить статью утверждением, что как человек Ахматова никогда не была счастлива.

Лирик по природе своего дарования, центр тяжести и жизни и творчества с первых же шагов нашедшая в любви, Ахматова — если судить по трем ее книгам — не только никогда не была счастлива, но пережила настоящую трагедию, которая вещает о себе чуть ли не с каждой страницы «Белой Стаи». Не внешние обстоятельства, не случайности жизненные, не неудачные любовные опыты или несбывшаяся встреча с тем, кто роком предназначен, создали эту трагедию. Все это может выз-

вать только драму. Трагедия — неизбежность, неизбывность, роковая вина невинной души. Всякий способен пережить драму. Трагедия бывает уделом только крупной личности. И не спасут от нее ни «таинственный песенный дар», ни слава, ни красота, ни любовь — безответная или взаимная — все равно. Нельзя спастись от трагедии, можно только очиститься ею.

И, несомненно, поняла это Ахматова, ибо назвала свою книгу «Белой Стаей» и заканчивает ее стихотворением, которое действительно звучит не завершающим, но разрешающим трагическим аккордом.

Не оттого ль, уйдя от легкости проклятой,
Смотрю взволнованно на темные палаты?
Уже привыкшая к высоким чистым звонам,
Уже судимая не по земным законам,
Я как преступница, еще влекусь туда,
На место казни долгой и стыда,
И вижу дивный град и слышу голос милый,
Как будто нет еще таинственной могилы,
Где день и ночь, склонясь в жары и холода,
Должна я ожидать Последнего суда.



В. ХОДАСЕВИЧ

Бесславная слава

Отказ поэта от поэзии может быть следствием двоякого рода причин: или он вытекает из принципиального разуверения в поэзии как подвиге — и тогда мы имеем дело с величайшей внутренней трагедией; или же на такой отказ толкают поэта иные, более внешние, но все же властные обстоятельства: однако тут мы становимся зрителями тяжелой душевной драмы. Даже не осуществившийся отказ, даже только мысль о нем — и те возникают не иначе как после ряда переживаний, для поэта мучительных.

Порыв к такому отказу, к поэтическому самоубийству, находим в последней книге Анны Ахматовой «Белая стая». Он вылился в пьесу, примечательную в многих смыслах. Чтобы дальше мне быть понятным, выпишу ее целиком:

Тяжела ты, любовная память!
Мне в дыму твоем петь и гореть,
А другим — это только пламя,
Чтоб остывшую душу греть.
Чтобы греть пресыщенное тело,
Им надобны слезы мои...
Для того ль я, господи, пела,
Для того ль причастилась любви!
Дай мне выпить такой отравы,
Чтобы сделалась я немой,
И мою бесславную славу
Осиянным забвением смой.

В первых двух строчках здесь с совершенной точностью определено отношение жизни поэта к его творчеству, «человека» к «художнику». Человек сгорает в пламени своего переживания, — в данном случае, у Ахматовой, это переживание есть любовь; оно может быть иным, но каково бы ни было по суще-

ству, соотношение останется тем же: внутренне сгорание — и «песня» как его результат. «Священная жертва» его — он сам. Сам над собою заносит он жертвенный нож и знает, что если ему не «гореть», то и не «петь». Свою обреченность «гореть» Ахматова, как и всякий поэт, принимает раз и навсегда. В этом отношении первый, сказавший, что поэтом нельзя «сделаться», не договорил до конца: поэтом нельзя сделаться — и нельзя перестать быть. Кто в этом огне начал гореть — сгорит до конца.

Но «петь» он может и отказаться. Потому-то Ахматова не молится: «Угаси это пламя, господи», — а только просит:

Дай мне выпить такой отравы,
Чтобы сделалась я немой...

Если она это сделает, сможет сделать, решится сделать (ибо тогда ей самой должно решиться еще на многое) — то слушатели ее, те, кто пойдет на звук ее песни, значительно потеряют в количестве, но выиграют в качестве: истинных слушателей почти так же мало, как и поэтов.

У Ахматовой, действительно, «бесславная слава», похожая на моду. Если модниц и модников прогонит она прочь от себя, то эта слава смоется забвением, воистину «осиянным». Говорю это потому, что люблю Ахматову, а поклонников ее не люблю.



В. М. ЖИРМУНСКИЙ

Два направления современной лирики

Русская лирика последней четверти века развивалась под знаком символизма. Правда, давно уже говорят о преодолении символизма. Но только в самое последнее время, незадолго до войны, возникло поэтическое направление, в самой основе своей порвавшее с заветами символистов. Его поэтическим родоначальником был М. А. Кузмин. Участники нового движения обозначили свою художественную веру вычурным и ничего не говорящим именем «акмеизма». В своих поэтических манифестах (журнал «Аполлон», январь 1913 года) они отрекались от романтической мистики, господствовавшей в поэтическом творчестве и миросозерцании старших поэтов; взамен поэтики намеков, иносказаний и символов, музыкально-действенных, смутно волнующих, они требовали четкости, законченности и прочности поэтических образов, логической точности и вещественности слов и словесных сочетаний. Если символисты любили повторять слова Верлэна: «Музыки прежде всего!» — то Гумилев, теоретик новой поэтической школы, ссылается на требование Теофиля Готье:

Созданье тем прекрасней,
Чем взятый материал
Бесстрастней!
Стих, мрамор иль металл...

В этом столкновении двух литературных поколений мы усматриваем не случайное состязание незаметных и неинтересных литературных клик, а глубочайший перелом поэтического чувства, быть может — еще более глубокий, чем переход от лирики восьмидесятых годов к искусству символистов. Бальмонт продолжает традицию Фета; Блок внутренне связан с лирикой Вл. Соловьева. Напротив того, Бальмонт и Кузмин, Блок

и Ахматова, случайные современники, часто близкие по поэтическим темам, принадлежат существенно разным художественным мирам, представляют два типа искусства, едва ли не противоположных.

Постараемся показать эту разницу на сравнении двух стихотворений Блока и Ахматовой, сходных по теме, но всецело различных по обработке этой темы: на частном примере такого сравнения покажутся убедительнее наши общие выводы.

Стихотворение Блока озаглавлено «В ресторане»:

Никогда не забуду (он был или не был,
Этот вечер): пожаром зари
Сожжено и раздвинуто бледное небо,
И на желтой заре — фонари.
Я сидел у окна в переполненном зале,
Где-то пели смычки о любви.
Я послал тебе черную розу в бокале
Золотого, как небо, Аи.
Ты взглянула. Я встретил смущенно и дерзко
Взор надменный и отдал поклон.
Обратясь к кавалеру, намеренно резко
Ты сказала: — И этот влюблен.
И сейчас же в ответ что-то грянули струны,
Исступленно запели смычки...
Но была ты со мной всем презрением юным,
Чуть заметным дрожаньем руки...
Ты рванулась движеньем испуганной птицы
Ты прошла, словно сон мой легка...
И вздохнули духи, задремали ресницы
Зашептались тревожно шелка.
Но из глуби зеркал ты мне взоры бросала
И, бросая, кричала: — Лови!..
А монисто бренчало, цыганка плясала
И визжала заре о любви.

Стихотворение Ахматовой называется «Вечером»:

Звенела музыка в саду
Таким невыразимым горем.
Свежо и остро пахли морем
На блюде устрицы во льду.
Он мне сказал; «Я верный друг!»
И моего коснулся платья...
Как непохожи на объятья
Прикосновенья этих рук.
Так гладят кошек или птиц...
Так на наездниц смотрят стройных...
Лишь смех в глазах его спокойных
Под легким золотом ресниц.

А скорбных скрипок голоса
Поют за стелющимся дымом:
Благослови же небеса:
Ты в первый раз одна с любимым.

Оба стихотворения написаны на сходную тему: загородный сад, ресторан, музыка, встреча с любимым повторяются и там и тут. Черты сходства более частные: «голоса скрипок», которые «поют» («где-то пели смычки о любви»), может быть, являются указанием на некоторое влияние старшего поэта на Ахматову, тем более, что стихотворение Блока принадлежит к наиболее известным. Но за сходством темы — глубочайшее различие. Блок изображает событие мистического содержания, полное бесконечного значения; у Ахматовой — простая, обычная жизненная встреча, хотя и субъективно значительная. Какими приемами создается это различие впечатления?

Блок начинает словами: «Никогда не забуду (он был или не был этот вечер)». Он сразу создает тем самым впечатление единственности, необычайности, исключительности этой любовной встречи. И все же — рассказывает ли он видение сна, или это было на самом деле? То же сомнение в реальности чудесного образа звучит в «Незнакомке».

И каждый вечер, в час назначенный,
(Иль это только снится мне?)
Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне...

И то же сознание необычайности чудесного явления и сомнение в его реальности повторяются ниже: «Ты прошла, словно сон мой, легка». Ахматова, напротив того, наверно знает, что это было не во сне, а в живой действительности, так точно запомнившейся во всех своих мелочах: «Свежо и остро пахли морем на блюде устрицы во льду».

Блок обрамляет свое стихотворение употреблением символического образа «зари», который мы знаем из большинства его стихотворений как сопутствующий чудесному явлению Незнакомки. Только теперь это — не светлая заря его юношеских стихов о Прекрасной Даме — розы и золото в светлой небесной лазури — это «больная» заря его «цыганских» стихов, желтая, дымная, пожарная: «Сожжено и раздвинуто бледное небо, и на желтой заре — фонари». Метафорические глаголы: «сожжено» и «раздвинуто» придают грандиозные, мифологические очертания этой картине желтого, больного неба. То же в последних стихах: «А монисто бренчало, цыганка плясала и визжала заре

о любви». У Ахматовой это обрамление символическим образом, повторяющимся в начале и в конце, конечно, отсутствует. В композиции ее стихотворения такую же роль играет музыка, «звенящая в саду» — «скорбные голоса скрипок».

Эти скрипки присутствуют, как было сказано, у обоих поэтов. Но у Блока они — в неведомой, неопределенной дали: «Где-то пели смычки о любви»; и содержание песни так же неведомо и непонятно поэту: «И сейчас же в ответ что-то грянули струны»... «Где-то» и «что-то» — показательные слова для поэта-романтика. У Ахматовой сказано точно: «звенела музыка в саду», «поют за стелющимся дымом». Точной локализации звуков соответствует точное обозначение их эмоционального содержания: горестные, скорбные звуки. «Звенела музыка в саду таким невыразимым горем». Словами обычной, простой человеческой речи звучит это лирическое вчуствование в настроение песни. И вместе с тем, как всегда у Ахматовой, — удивительная точность, индивидуальность в выборе эпитета и соединении его (синтетической связью) с соответствующим словом: «А скорбных скрипок голоса...».

Оба поэта описывают предмет своей любви. Блок говорит о возлюбленной: «Ты рванулась движеньем испуганной птицы, ты прошла, словно сон мой, легка... И вздохнули духи, задремали ресницы, зашептались тревожно шелка...». Перед нами опять проходит образ Незнакомки: «Дыша духами и туманами, она садится у окна. И веют древними поверьями ее упругие шелка». Теми же приемами поэт достигает превращения образа возлюбленной в чудесное и таинственное явление иного мира, вступившего в этот мир. Ряд одушевляющих метафор и сравнений: «духи дышат», «ресницы дремлют», «шелка шепчутся тревожно»; она срывается с места «движеньем испуганной птицы». Притом сравнение, на которое уже было указано, выводит нас за грани мира внешней действительности: Незнакомка похожа на «сон». Не так описание возлюбленного у Ахматовой. Оно передает интимное и тонкое чувственное наблюдение в эпиграмматически точной словесной формуле: «Как не похожи на объятья прикосновенья этих рук». «Лишь смех в глазах его спокойных под легким золотом ресниц». Здесь опять искусство Ахматовой проявляется прежде всего в новом и творческом сочетании простых слов со стороны их логического и вещественного значения, так что связь между словами — незаменимая, индивидуальная, синтетическая. Напротив того, метафорические образы Блока вырастают из лирической, музыкальной напевности. Отсюда — повторения частей слов и це-

лых слов, гласных и согласных, синтаксический параллелизм, даже — внутренние рифмы: «И вздохнули духи, задремали ресницы, зашептались тревожно шелка», и особенно — в последней строфе.

Что же составляет фактическое содержание того и другого стихотворения? Рассказанное «своими словами», в прозаическом изложении, стихотворение Блока как бы разоблачается, теряет свой поэтический смысл. Встреча с незнакомой женщиной в ресторане, обращение к ней поэта, ее «надменный» и презрительный ответ, — и вдруг при звуках музыки, когда в зеркале их взгляды встретились, — внезапное чувство близости, охватившее обоих. Только в поэтической обработке мы поймем мистическую значительность этого события для поэта («Никогда не забуду!») — явления Незнакомки, единственной и настоящей Возлюбленной, в земном образе незнакомой красавицы. И потому звучат так романтически-торжественно первые слова, обозначающие эту исключительную встречу: «Я послал тебе черную розу в бокале золотого, как небо, Аи». — У Ахматовой содержание просто и легко определимо; и внешний смысл рассказа полностью совпадает с его внутренним значением. Это — первое свидание с любимым. Она узнает, что он ее не любит и никогда не будет любить; он только — «верный друг». «Он мне сказал: — Я верный друг! И моего коснулся платья. Как непохожи на объятья прикосновенья этих рук».

На основании этого примера мы можем в общей форме выразить различие между творчеством Блока и Ахматовой, между мистической лирикой символистов и новейшей поэзией, «преодолевшей символизм».

Лирика символистов носит мистический характер. Присутствие бесконечного в каждом переживании вкладывает особый, более глубокий смысл, сообщает новое измерение всему, что совершается. Мы ощущаем, что переживание как бы рождается из самой глубины души, еще целостной, неразделенной, нередко — хаотической. У Ахматовой и поэтов ее круга — возвращение чувству масштаба конечного, человеческого; оно закончено в себе самом, как бы очерчено и ограничено со всех сторон; в связи с этим — раздельность и четкость каждого душевного переживания, стройный и строгий порядок в «душевном хозяйстве». У символистов — религиозная трагедия, здесь — простая, скромная, интимная жизненная повесть. У символистов — исключительная самоуглубленность, погруженность в себя и внутренняя связанность своим переживанием; у Ахматовой — возникновение интереса к внешнему миру, его чувствен-

ным, реальным, зрительным мелочам, умение точно наблюдать внешние признаки переживания: каждое переживание привязано к какому-нибудь внешнему факту, как своему поводу или ощутимому признаку.

С этими особенностями поэтического чувства неизбежно связаны особенности поэтики. У символистов лирика рождается из духа музыки, слова вызывают смутное настроение своими звуками, скорее чем смыслом, обычны повторения звуков и слов, и целых стихов, как в песне; слова становятся метафорическими иносказаниями, намеками на иные значения; их логический и вещественный смысл затемнен, но тем сильнее их эмоционально-лирическая действенность. Напротив того, у нового поколения поэтов отсутствует эмоциональный элемент в непосредственном, песенном выражении и вместе с этим исчезают особенности напевного, лирически-музыкального стиля. Зато поэтические образы приобретают графичность и четкость; логический и вещественный смысл слов восстановлен в своих правах; соединение слов определяется прежде всего смыслом и закрепляется точной и строгой эпиграмматической формулой; расчлененность и законченность выражается и в синтаксическом построении, и в самой композиции стихотворения. В поэтике новой школы совершается поворот к классическому искусству Пушкина.

В течение всего XIX века в русской лирике господствовала романтическая традиция, восходящая к Жуковскому, Тютчеву, Фету, Вл. Соловьеву. К этой традиции примкнули и русские символисты. В лирике М. А. Кузмина мы впервые наблюдаем возвращение к классицизму. В «Белой Стае» Анны Ахматовой оно сказалось особенно отчетливо. Вот почему мы утверждаем, что в поэтическом вкусе и поэтическом творчестве этих последних лет намечается новое поэтическое искусство, глубоко отличное от лирики поэтов-символистов.



Г. ИВАНОВ

О новых стихах

(А. Ахматова. Подорожник)

Новая книга «Подорожник» Анны Ахматовой есть как бы антология всего творчества поэта, только составленная не из выдающихся образцов. В этой маленькой книжке мы находим стихотворения в манере «Вечера», «Четок» и «Белой стаи». Можно так рассортировать всю книгу, что собственно на долю «Подорожника» останется только одно стихотворение — «Заре».

Вряд ли я ошибусь, предположив, что в «Подорожнике» собраны стихи, не вошедшие в предыдущие сборники, благодаря чрезмерной строгости поэта к самому себе, — чрезмерной, так как и среди собранных в «Подорожнике» есть целый ряд превосходных, которые всеми ценителями поэзии прочтутся с волнением и радостью. Вот одно из них:

Мурка, не ходи — там сыч
На подушке вышит,
Мурка серый, не мурлычь,
Дедушка услышит.
Няня, не горит свеча
И скребутся мыши...
Я боюсь того сыча,
Для чего он вышит.

Ахматова принадлежит к числу тех немногих поэтов, каждая строчка которых есть драгоценность. «Подорожник» нельзя ставить в уровень с «Белой стаей» и «Четками», однако — это прекрасная и живая книга, которая не только прочтется, но будет неоднократно перечитываться. Но все же, само собой, напрашивается тревожный вопрос. Почему самая поздняя дата под стихами — декабрь 1917 г., а единственное помеченное 1920 г. — это бледное восьмистишие «Заре», к тому же еще переводное (с португальского)?



Л. РЕЙСНЕР

Письмо А. А. Ахматовой

(24 ноября 1921)

Дорогая и глубокоуважаемая Анна Андреевна! *

Газеты, проехав девять тысяч верст, привезли нам известие о смерти Блока. И почему-то только Вам хочется выразить, как это горько и нелепо. Только Вам — точно рядом с Вами упала колонна, что ли, такая же тонкая, белая и лепная, как Вы. Теперь, когда его уже нет, Вашего равного, единственного духовного брата, — еще виднее, что Вы есть, что Вы дышите, мучаетесь, ходите, такая прекрасная, через двор с ямами, выдаете какие-то книги каким-то людям — книги, гораздо хуже Ваших собственных.

Милый Вы, нежнейший поэт, пишете ли стихи? Нет ничего выше этого дела, за одну Вашу строчку людям отпустится целый злой, пропащий год.

Ваше искусство — смысл и оправдание всего. Черное становится белым, вода может брызнуть из камня, если жива поэзия. Вы радость, содержание и светлая душа всех, кто жил неправильно, захлебывался грязью, умирал от горя. Только не замолчите — не умирайте заживо.

Горы в белых шапках, теплое зимнее небо, ручьи, которые бегут вдоль озимых полей, деревья, уже думающие о будущих листьях и плодах под войлочной оберткой, все они кланяются на языке, который и Ваш и их, и тоже просят стихи.

И горы и земля хорошо знают, как молчалива смерть.

Целую Вас, Анна Андреевна...

Искренне Вас любящая

Лариса Раскольникова

При этом письме посылаю посылку, очень маленькую, «немного хлеба и немного меда».



---

* Автограф этого письма хранится в ЦГАЛИ.

М. ЦВЕТАЕВА

Письма А. А. Ахматовой

1

Москва, 26-го русского апреля 1921 г.

Дорогая Анна Андреевна!

Так много нужно сказать — и так мало времени! Спасибо за очередное счастье в моей жизни — «Подорожник». Не расстаюсь, и Аля не расстается. Посылаю Вам обе книжечки, надпишите.

Не думайте, что я ищу автографов, — сколько надписанных книг я раздарила! — ничего не ценю и ничего не храню, а Ваши книжечки в гроб возьму — под подушку!

Еще просьба: если Алконост возьмет моего «Красного Коня» (посвящается Вам) — и мне нельзя будет самой держать корректуру, — сделайте это за меня, верю в Вашу точность.

Вещь совсем маленькая, это у Вас не отнимет времени.

Готовлю еще книжечку: «Современникам» — стихи Вам, Блоку и Волконскому. Всего двадцать четыре стихотворения. Среди написанных Вам есть для Вас новые.

Ах, как я Вас люблю, и как я Вам радуюсь, и как мне больно за Вас, и высоко от Вас! — Если были бы журналы, какую бы я статью о Вас написала! — Журналы — статью — смеюсь! — Небесный пожар!

Вы мой самый любимый поэт, я когда-то — давным-давно — лет шесть тому назад — видела Вас во сне, — Вашу будущую книгу: темно-зеленую, сафьяновую, с серебром — «Словеса золотые», — какое-то древнее колдовство, вроде молитвы (вернее — обратное!) — и — проснувшись — я знала, что Вы ее напишете.

Мне так жалко, что все это только слова — любовь — я так не могу, я бы хотела настоящего костра, на котором бы меня сожгли.

Я понимаю каждое Ваше слово: весь полет, всю тяжесть. «И шпор твоих *легонький* звон», — это нежнее всего, что сказано о любви.

И это внезапное — дико встающее — *зрительно* дикое «ярославец». — Какая *Русь*!

Напишу Вам о книге еще.

Как я рада им всем трем — таким беззащитным и маленьким! Четки — Белая Стая — Подорожник. Какая легкая ноша — с собой! Почти что горстка пепла.

Пусть Блок (если *он* повезет рукопись) покажет Вам моего Красного Коня. (Красный, как на иконах.) — И непременно напишите мне, — больше, чем тогда! Я ненасытна на Вашу душу и буквы.

Целую Вас нежно, моя страстнейшая мечта — поехать в Петербург. Пишите о своих ближайших судьбах, — где будете летом, и всё.

Ваши оба письмеца ко мне и к Але — всегда со мной.

МЦ.

2

31-го русского августа 1921 г.

Дорогая Анна Андреевна! Все эти дни о Вас ходили мрачные слухи, с каждым часом упорнее и неопровержимей. Пишу Вам об этом, потому что знаю, что до Вас все равно дойдет — хочу, чтобы по крайней мере дошло верно. Скажу Вам, что единственным — с моего ведома — Вашим другом (друг — действие!) — среди поэтов оказался Маяковский, с видом убитого быка бродивший по картонажу «Кафе Поэтов».

Убитый горем — у него, правда, был такой вид. Он же и дал через знакомых телеграмму с запросом о Вас, и *ему я* обязана второй нестерпимейшей радостью своей жизни (первая — весть о Сереже, о котором я ничего не знала два года). Об остальных (поэтах) не буду рассказывать — не потому, что это бы Вас огорчило: кто они, чтобы это могло Вас огорчить? — просто не хочется тупить пера.

Эти дни я — в надежде узнать о Вас — провела в кафе поэтов — что за убожества! что за ублюдки! Тут все: и гомункулу-

сы, и автоматы, и ржущие кони, и ялтинские проводники с накрашенными губами.

Вчера было состязание: лавр — титул *соревнователя* в действительные члены Союза. Общих два русла: Надсон и Маяковский. Отказались бы и Надсон и Маяковский. Тут были и розы, и слезы, и пианисты, играющие в четыре ноги по клавишам мостовой... и монотонный тон кукушки (так начинается один стих!), и поэма о японской девушке, которую я любил (тема Бальмонта, исполнение Северянина) —

Это было у моря,
Где цветут анемоны...

И весь зал хором:

Где встречается редко
Городской экипаж...

Но самое нестерпимое и безнадежное было то, что больше всего ржавшие и гикавшие — *сами такие же,* — со вчерашнего состязания.

Вся разница, что они уже поняли немодность Северянина, заменили его (худшим!) Шершеневичем.

На эстраде — Бобров, Аксенов, Арго, Грузинов. — Поэты. И — просто шантанные номера...

Я, на блокноте, Аксенову: «Господин Аксенов, ради Бога, — достоверность об Ахматовой». (Был слух, что он видел Маяковского.) «Боюсь, что не досижу до конца состязания».

И учащенный кивок Аксенова. Значит — жива.

Дорогая Анна Андреевна, чтобы понять этот мой вчерашний вечер, этот аксеновский — мне — кивок, нужно было бы знать три моих предыдущих дня — *несказанных*. Страшный сон: хочу проснуться — и не могу. Я ко всем подходила в упор, вымаливала Вашу жизнь. Еще бы немножко — я бы *словами* сказала: «Господа, сделайте так, чтобы Ахматова была жива!»... Утешила меня Аля: «Марина! У нее же — сын!».

Вчера после окончания вечера просила у Боброва командировку: к Ахматовой. Вокруг смеются. «Господа! Я вам десять вечеров подряд буду читать бесплатно — и у меня всегда полный зал!».

Эти три дня *(без Вас)* для меня Петербурга уже не существовало, — да что Петербурга... Вчерашний вечер — чудо: «Стала облаком в славе лучей».

На днях буду читать о Вас — в первый раз в жизни: питаю отвращение к докладам, но не могу уступить этой чести другому! Впрочем, все, что я имею сказать, — осанна!

Кончаю — как Аля кончает письма к отцу:

Целую и низко кланяюсь.

МЦ.

3

Bellevue, 12-го ноября 1926 г.

Дорогая Анна Андреевна,

Пишу Вам по радостному поводу Вашего приезда — чтобы сказать Вам, что все, в беспредельности доброй воли — моей и многих — здесь, на месте, будет сделано.

Хочу знать, одна ли Вы едете или с семьей (мать, сын). Но как бы Вы ни ехали, езжайте смело. Не скажу сейчас в подробностях Вашего здешнего устройства, но обеспечиваю Вам наличность всех.

Еще одно: делать Вы все будете как *Вы* хотите, никто ничего Вам навязывать не будет, а захотят — не смогут: не навязали же мне!

Переборите «аграфию» (слово из какой-то Вашей записочки) и напишите мне тотчас же: когда — одна или с семьей — решение или мечта.

Знайте, что буду встречать Вас на вокзале.

Целую и люблю — вот уже 10 лет (Лето 1916 г., Александровская слобода, на войну уходил эшелон).

Знаете ли Вы, что у меня сын 1 г<од> 9 мес<яцев> — Георгий? А маленькая Аля почти с меня? (13 л<ет>).

Ад<рес>: Bellevue (Seine et Oise)

Près Paris, 31, Boulevard Verdun.

Отвечайте сразу. А адрес перепишите на стенку, чтобы не потерять.



М. ЦВЕТАЕВА

<Из письма к Арсению Тарковскому>

...Да, вчера прочла —перечла — почти всю книгу Ахматовой и — старо, слабо. Часто (плохая и верная примета) совсем слабые концы; сходящие (и сводящие) на нет. Испорчено стихотворение о жене Лота. Нужно было дать либо себя — ею, либо ее — собою, но — не двух (тогда была бы одна: *она).*

...Но сердце мое никогда не забудет
Отдавшую жизнь за единственный взгляд.

Такая строка (формула) должна была даться в именительном падеже, а не в винительном. И что значит: сердце мое никогда не забудет... — кому до этого дело? — важно, чтобы мы не забыли, в наших очах осталась —

Отдавшая жизнь за единственный взгляд...

Этой строке должно было предшествовать видение: Та, бывшая!., та, ставшая солью, отдавшая жизнь за единственный взгляд — Соляной столб, от которого мы остолбенели. Да, еще и важное: будь я — ею, я бы эту последнюю книгу озаглавила: «Соляной столб». И жена Лота, и перекличка с Огненным (высокая вечная верность) в двух словах вся беда и судьба.

Ну, ладно...

Просто, был 1916 год, и у меня было безмерное сердце, и была Александровская Слобода, и была малина *(чудная* рифма — Марина), и была книжка Ахматовой... Была *сначала* любовь, *потом* — стихи...

А сейчас: я — и книга.

А хорошие были строки: ...Непоправимо-белая страница... Но что она делала: с 1914 г. по 1940 г.? *Внутри* себя. Эта книга и есть «непоправимо-белая страница»...

Говорят, — Ива. Да, но одна строка Пастернака (1917 г.):

Об иве, иве разрыдалась, —

и одна моя (1916 г.) — к ней:

Не этих ивовых плавающих ветвей
Касаюсь истово, а руки твоей... —

и что остается от ахматовской ивы, кроме — ее рассказа, как она любит иву, то *есть — содержания?*



А. ЧЕРНЫЙ

Подорожник

Вдоль русских проселков, купаясь в придорожной пыли, растет крепкая, всевыносящая многолетняя трава подорожник. Широкие, лапчатые листья измазаны дегтем, упругий стебель, придавленный к земле выскочившим из колеи слепым колесом, снова и снова подымает навстречу ветру и солнцу свой мохнатый, светло-лиловый колос и живет и дышит...

Именем этой травы назвала, так давно волнующее каждое звериное сердце, поэтесса Анна Ахматова свою новую книжку*. Весь томик, умещающийся на мужской ладони, — это связка горьких, напоенных неугасимой женской мукой стихов все о том же:

Просыпаться на рассвете
Оттого, что радость душит,
И глядеть в окно каюты
На зеленую волну,
Иль на палубе в ненастье,
В мех закутавшись пушистый,
Слушать, как стучит машина,
И не думать ни о чем,
Но, предчувствуя свиданье
С тем, кто стал моей звездою,
От соленых брызг и ветра
С каждым часом молодеть.

Еще острее:

Проплывают льдины, звеня,
Небеса безнадежно бледны.
Ах, за что ты караешь меня,
Я не знаю моей вины.

---

* Подорожник. Пг., издание «Petropolis». 1921.

Если надо — меня убей,
Но не будь со мною суров.
От меня не хочешь детей,
И не любишь моих стихов.
Все по-твоему будет: пусть!
Обету верна своему,
Отдала тебе жизнь, но грусть
Я в могилу с собою возьму.

И еще обнаженнее:

От любви твоей загадочной,
Как от боли, в крик кричу,
Стала желтой и припадочной,
Еле ноги волочу.

Новых песен не насвистывай,
Песней долго ль обмануть,
Но когти, когти неистовей
Мне чахоточную грудь,

Чтобы кровь из горла хлынула
Поскорее на постель,
Чтобы смерть из сердца вынула
Навсегда проклятый хмель.

Как и в первых книгах Ахматовой, перед нами все тот же дневник женской души и обнаженный до конца... Но дневник поэта открыт для всех: в искусстве последнее освобождение и преодоление себя, — таков его вечный закон, равно объемлющий и горькую лирику Гейне, и прекрасную музу Ахматовой. Кто бы вы ни были, прочтите вот эту светлую страницу, ровно написанную рукой современной Татьяны, — разве, всплывая над сегодняшним, не укачают вас эти строки, не сделают хоть на миг просветленнее и богаче?..

Покинув рощи родины священной
И дом, где муза, плача, изнывала,
Я тихая, веселая, жила
На низком острове, который, словно плот,
Остановился в пышной Невской дельте.
О, зимние таинственные дни
И милый труд, и легкая усталость,
И розы в умывальном кувшине!
Был переулок снежным и недлинным,
И против двери к нам стеной алтарной
Воздвигнут храм Святой Екатерины.
Как рано я из дома выходила,
И часто по нетронутому снегу

Свои следы вчерашние напрасно
На бледной, чистой пелене ища,
И вдоль реки, где шхуны, как голубки,
Друг к другу нежно, нежно прижимаясь,
О сером взморье до весны тоскуют,
Я подходила к старому мосту.

Там комната, похожая на клетку,
Под самой крышей в грузном, шумном доме,
Где он, как чиж, свистел перед мольбертом
И жаловался весело, то грустно
О радости не бывшей говорил.
Как в зеркало, глядела я тревожно
На серый холст, и с каждою неделей
Все горше и страннее было сходство
Мое с моим изображеньем новым.
Теперь не знаю, где художник милый,
С которым я из голубой мансарды
Через окно на крышу выходила,
Чтоб видеть снег, Неву и облака,
Но чувствую, что Музы наши дружны
Беспечной и пленительною дружбой,
Как девушки, не знавшие любви.

И неожиданно, теплым розовым огнем расцветает среди надломленных болью песен крохотное стихотворение о ребенке:

Мурка, не ходи — там сыч
На подушке вышит,
Мурка серый, не мурлычь,
Дедушка услышит.
Няня, не горит свеча,
И скребутся мыши.
Я боюсь того сыча,
Для чего он вышит?

На русском Парнасе уже давно творится неладное. «Язык богов» — прозрачный и мудрый — надолго и прочно оболванен самовлюбленной фиксатуарной слизью «поэз», звериным рыком маяковщины, полированной под палисандр, но дряблой внутри, как осина, брюсовщиной, мутно-кустарными откровениями новых скифов с Мало-Подъяческой (так хорошо изучившими словарь Даля) и бессчетным числом плетущихся в хвосте «имажинистов» или как там они еще себя кличут, — вяло и убого симулирующих эпилепсию своих более одаренных старших собратьев.

Тем дороже сейчас эта, написанная только для себя, книжечка, увидевшая свет в Петербурге в безумные дни 1921 года.

Пленителен и честен в каждом слове этих стихов русский язык (все, что у нас осталось), пленителен и дорог образ самого поэта — русской женщины, души которой не коснулась ни одна капля грязи воющей, кишащей накрашенными музами-проститутками улицы.



К. ЧУКОВСКИЙ

Ахматова и Маяковский

I

Читая «Белую Стаю» Ахматовой, — вторую книгу ее стихов, — я думал: уже не постриглась ли Ахматова в монахини?

У первой книги было только название монашеское: «Четки», а вторая вся до последней страницы пропитана монастырской эстетикой. В облике Ахматовой означилась какая-то жесткая строгость, и, по ее же словам, губы у нее стали «надменные», глаза «пророческие», руки «восковые», «сухие». Я как вижу черный клобук над ее пророческим ликом.

Уж давно мои уста
Не целуют, а пророчат, —

говорит она своему прежнему милому, напоминая ему о грехе и о Боге. Бог теперь у нее на устах постоянно. В России давно уже не было поэта, который поминал бы имя Господне так часто. Когда идет дождь, Ахматова говорит:

— Господь немилостив к жнецам и садоводам.

Когда жарко, она говорит:

— Стало солнце немилостью Божьей.

Увидев солнечный свет, говорит:

— Первый луч, благословенье Бога...

Увидев звезды, говорит:

— Звезд иглистые алмазы к Богу вознесены.

Вся природа у нее оцерковленная. Даже озеро кажется ей похожим на церковь:

И озеро глубокое синело,
Крестителя нерукотворный храм.

Даже в описание зимы она вносит чисто церковные образы: зима, по ее выражению, «белее сводов Смольного собора».

У всякого другого поэта эти метафоры показались бы манерной претензией, но у Ахматовой они до того гармонируют со всем ее монашеским обликом, что выходят живыми и подлинными.

Изображая Петербургскую осень, она говорит:

...воздух был совсем не наш,
А, как подарок Божий, так чудесен.

И нет, кажется, такого предмета, которому она не придала бы эпитета: Божий. И солнце у нее «Божье», и мир «Божий», и щедрость «Божья», и воинство «Божье», и птицы «Божьи», и сад «Божий» и даже сирень «Божья». Церковные лица, дела и предметы все чаще появляются у нее на страницах: крестик, крест, икона, образок, литургия, Библия, епитрахиль, крестный ход, престол, солея, Магдалина, плащаница, апостол, Святая Евдокия, царь Давид, серафимы, архангелы, ангелы, исповедь, страстная неделя, Вербная суббота, Духов день — это теперь у нее постоянно.

Не то, чтобы она стала клерикальным поэтом, поющим исключительно о церкви. Нет, о церкви у нее почти ни слова, она, всегда говорит о другом, но, говоря о другом, пользуется при всякой возможности крестиками, плащаницами, Библиями. Изображая, например, свою предвесеннюю, предпасхальную радость, она говорит:

А в Библии красный кленовый лист
Заложен на Песни Песней.

Изображая свою печаль, говорит:

Во мне печаль, которой царь Давид
По-царски одарил тысячелетья.

Церковные имена и предметы почти никогда не служат ей главными темами, она лишь мимоходом упоминает о них, но они так пропитали всю ее духовную жизнь, что при их посредстве она лирически выражает самые разнообразные чувства. Церковное служит ей и для описания природы, и для любовных стихов. Любовные стихи в этой книге не часты, но все же они еще не совсем прекратились; в них та же монастырская окраска:

— Сколько поклонов в церквах положено за того, кто меня любил, — говорит она в одном стихотворении, и, когда в дру-

гом стихотворении ее возлюбленный упрекает ее, она по-монашески просит его о прощении:

— Прости меня теперь. Учил прощать Господь.

И ласкает его церковными ласками:

— За то, что всем я все простила, ты будешь Ангелом моим... Я у Бога вымолю прощенье и тебе, и всем, кого ты любишь.

В этих словах, интонациях, жестах так и чувствуешь влюбленную монахиню, которая одновременно и целует, и крестит. Но скоро поцелуям конец, ибо во многих ее последних стихах говорится, что она как бы умерла для житейского, что погребенная заживо, она ждет Последнего Суда, что она стала бестелеснее усопших, что на ней почиет тишина, что из ее памяти,

Как груз, отныне лишний,
Исчезли тени песен и страстей.

Так что если бы в ее последней книге не было ни ангелов, ни плащаниц, ни крестов, если бы в ней не было ни слова о Боге, мы и тогда догадались бы, что они исходят из кельи, отрешенной от земных сует.

«Белую Стаю» характеризует именно отрешенность от мира: «по-новому спокойно и сурово живу на диком берегу». В этой книге какая-то посмертная умудренность и тихость преодолевшей земное, отстрадавшей души. Уйдя от прежней «легкости», которую Ахматова называет теперь проклятой, от легкости мыслей и чувств, она точно вся опрозрачнела, превратилась в икону, и часто кажется, что она написана Нестеровым (только более углубленным и вещим), изнеможенная, с огромными глазами, с язвами на руках и ногах, —

Уже привыкшая к высоким чистым звонам,
Уже судимая не по земным законам.

Вообще ее православие нестеровское: не византийское, удушливо-жирное, а северное, грустное, скудное, сродни болотцам и хилому ельнику. Она последний и единственный поэт православия. Есть в ней что то старорусское, древнее. Легко представить себе новгородскую женщину XVI или XVII века, которая так же озарила бы всю свою жизнь церковно-православной эстетикой и смешивала бы поцелуи с акафистами. Ничего, что Ахматова иногда говорит о Париже, об автомобилях и литературных кафе, это лишь сильнее оттеняет ее подлинную старорусскую душу. В последнее время она говорит обо всем этом, как о давно прошедшем видении; так отрекшиеся от мира говорят о своей жизни в миру:

Да, я любила их, те сборища ночные,
На маленьком столе стаканы ледяные.

Любила, но уже не любит и скоро забудет совсем. Теперь ее высшая услада — молитва. Странно, что никто до сих пор не заметил, как часто ее стихи стали превращаться в молитвы. «И жниц ликующую рать благослови, о Боже!» — молится она в одном стихотворении, а в другом она молится, чтобы Господь уничтожил ее бесславную славу; а в третьем — чтобы Господь возвратил ей утраченный песенный дар; а в четвертом — «чтобы туча над темной Россией стала облаком в славе лучей», а в пятом — «Господи Боже, прими раба твоего».

Все это пока незаметно, украдкой, потому что Ахматова вообще не выносит ничего демонстративного, назойливо-громкого. Она вся в намеках, в еле слышных словах, еле заметных подробностях, но я не удивился бы, если бы следующая книга Ахматовой оказалась откровенным молитвенником.

Тороплюсь предупредить недогадливых, что все сказанное о ее монашеской схиме есть только догадка, не больше. Я люблю конструировать личность поэта по еле уловимым чертам его стиля. По его инстинктивным пристрастиям, часто незаметным ему самому, по его бессознательным тяготениям к тем или иным эпитетам, образам, темам. Мне кажется, что только в этих *бессознательных* навыках творчества сказывается подлинная личность поэта. Разве не показательно, например, для Ахматовой ее влечение к эпитетам: скудный и нищий. Разве это случайно, что ей нравится ощущать себя нищенкой, у которой пустая котомка:

Ах, пусты дорожные котомки,
А на завтра холод и ненастье!

Она так и говорит своему милому: «зачем ты к *нищей* грешнице стучишься?». Свою душу она именует и нищей, и скудной:

— Помолись о нищей, о потеряной, о моей живой душе.

— Как же мне душу скудную богатой тебе принести?

Без этого тяготения к нищете и убожеству разве была бы она христианнейшим лириком изо всех, созданным нашей эпохой? «Убогий мост, скривившийся немного», «Тверская скудная земля», вообще всякая скудость и слабость милы ее монашеской музе. Эту музу она кутает в нищенский дырявый платок —

И муза в дырявом платке
Протяжно поет и уныло.

Ее стихи насыщены вещами, но и здесь такое же тяготение к убожеству: кресла «истертые», коврик «протертый», колодец «ветхий», платок «дырявый», котомка «бедная», флаг «выцветший», башмаки «стоптанные», статуя — разбитая, поваленная. Все вещи оказались в умалении, в ущербе, но это-то и дорого Ахматовой.

II

Повторяю, если бы в своих книгах она ни разу не упомянула о Боге, мы и тогда догадались бы, что она глубоко-религиозный поэт. Эта религиозность сказывается не в одних словах, но во всем.

Едва в самых ранних стихах у нее написалось: «Слава тебе, безысходная боль», мы поняли, что это прославление боли тоже не случайная черта в ее творчестве. Она не была бы христианнейшим лириком, если бы не славила боль. Вечный русский соблазн самоумаления, смирения, страдальчества, кротости, бедности, манивший Тютчева, Толстого, Достоевского, обаятелен и для нее. В этом она заодно с величайшими выразителями старорусской души. Когда в одном стихотворении ей сказали, что она будет больна, бесприютна, несчастна, она возрадовалась и запела веселую песню:

Верно слышал святитель из кельи,
Как я пела обратной дорогой
О моем несказанном весельи,
И дивяся и радуясь много, —

— радуясь своей будущей скорби. Счастье и слава человеческие не прельщают ее. Она знает, что «от счастья и славы безнадежно дряхлеют сердца». Она благословляет свою скорбь, ибо видит в ней руку Господню, указующую Ангельский свет:

— Отчего же Бог меня наказывал каждый день и каждый час? Или это Ангел мне указывал свет, невидимый для нас?

Такое христианское, евангельское, аскетическое настройство души заранее предуказывало ее будущий путь. Уже из ее первой книги было видно, что она поэт сиротства и вдовства, что ее лирика питается чувством *необладания, разлуки, утраты*. Безголосый соловей, у которого отнята песня; и танцовщица, которую покинул любимый; и женщина, теряющая сына; и та, у которой умер сероглазый король; и та, у которой умер царевич —

Он никогда не придет за мною...
Умер сегодня мой царевич, —

и та, которой сказано в стихах: «вестей от него не получишь больше», и та, которая не может найти дорогой для нее белый дом, хотя ищет его всюду и знает, что он где-то здесь, — все это осиротелые души, теряющее самое милое, и, полюбив эти осиротелые души, полюбив лирически переживать их сиротские потери, как свои, Ахматова именно из этих сиротских потерь создала свои лучшие песни:

Одной надеждой меньше стало,
Одною песней больше будет.

Эти песни так у нее и зовутся: «песенка о вечере разлук», «песня последней встречи», «песнь прощальной боли».

Быть сирой и слабой, не иметь ни сына, ни любовника, ни белого дома, ни Музы, (ибо «Муза ушла по дороге»), такова художническая прихоть Ахматовой. Изо всех мук сиротства она особенно облюбовала одну: муку безнадежной любви. Я люблю, но меня не любят; меня любят, но я не люблю, — это была главная ее специальность. В этой области с нею еще не сравнялся никто. У нее был величайший талант чувствовать себя разлюбленной, нелюбимой, нежеланной, отверженной. Первые же стихи в ее «Четках» повествовали об этой унизительной боли. Тут новая небывалая тема, внесенная ею в нашу поэзию.

Она первая обнаружила, что быть нелюбимой поэтично, и, полюбив говорить от лица нелюбимых, создала целую вереницу страдающих, почернелых от неразделенной любви, смертельно тоскующих, которые то «бродят как потерянные», то заболевают от горя, то вешаются, то бросаются в воду. Порою они проклинают любимых, как своих врагов и мучителей:

...Ты наглый и злой...
...О как ты красив, проклятый...
...Ты виновник моего недуга...

но все же любят свою боль, упиваются ею, носят ее в себе, как святыню, набожно благословляют ее.

III

Кроме дара музыкально-лирического у Ахматовой редкостный дар беллетриста. Ее стихи не только песни, но и повести.

Возьмите рассказ Мопассана, сожмите его до предельной сгущенности, и вы получите стихотворение Ахматовой. Ее стихи о канатной плясунье, которую покинул любовник, о женщине, бросившейся в замерзающий пруд, о студенте, повесившемся от безнадежной любви, о рыбаке, в которого влюблена продавщица камсы, — все это новеллы Мопассана, сгущенные в тысячу раз и каким-то чудом преображенные в песню. Я уже говорил, что ее творчество вещное, доверху наполнено вещами. Ее вещи — самые обыкновенные, не аллегории, не символы: юбка, муфта, устрицы, зонтик. Но эти мелкие, обыкновенные вещи становятся у нее незабвенными, потому что она властно подчинила их лирике. Что такое, напр., перчатка? — а между тем вся Россия запомнила ту перчатку, о которой говорит у Ахматовой отвергнутая женщина, уходя от того, кто оттолкнул ее:

Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки.
Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.

Замечательно, что среди вещей, изображенных Ахматовой, много построек и статуй. Архитектура и скульптура ей сродни. Часто она сама не столько поет, сколько строит. Многие ее стихотворения — здания. Это обилие вещей отличает лирику Ахматовой от иносказательной лирики таких отвлеченных поэтов, как символисты Бальтрушайтис, Бальмонт или Гиппиус, у которых на протяжении десяти страниц не встретишь ни юбки, ни зонтика. Стихи Гиппиус рядом со стихами Ахматовой часто кажутся алгебраическими формулами, перечнем абстрактных категорий.

Есть у Ахматовой нечто такое, что даже выше ее дарования. Это неуловимый аскетический вкус. Пишет она осторожно и скупо, медлительно взвешивая каждое слово, добиваясь той непростой простоты, которая доступна лишь большим мастерам; рядом с нею другие поэты кажутся напыщенными риторами. Я не знаю никого, кто был бы сильнее ее в композиции. Труднейшие задачи сочетания повести с лирикой блистательно разрешены в ее стихах. Ее ритмы многообразны и сложны. О ее пиррихиях и анакрузах можно бы написать статью. Пэонами она умеет пользоваться, как никто, кроме Блока: «*затоптанные* поля», «степь *трогательно* зелена», «а *смертельные* для меня», «на *требовательное* люблю», «*отравительницы* любви». Эта затрудненная дикция придает особенное значение

словам. Ритмическое дыхание было сперва у нее очень короткое, его хватало лишь на две строки. Теперь она владеет им, как хочет. Прежде ее стихи были чуть-чуть мозаичны, склеены из нескольких кусков. Теперь она преодолела и это. Теперь ее имя одно из драгоценнейших в нашей словесности. Если бы у нас не было Анны Ахматовой, мы были бы гораздо беднее. Ее поэму «У самого моря» мог написать только великий поэт. На каждой ее странице незримо присутствует Пушкин. Каждая ее строчка отлично сработана, сделана раз навсегда. Ничего расплывчатого, вялого, каждое слово есть вещь: «на стволе корявой ели муравьиное шоссе». Всюду такое стремление к абсолютно-законченной, классической форме. Если бы она была английской писательницей, ее имя славилось бы на четырех континентах, ее стихи были бы переведены на все языки.

Но не забудем, что она монастырка, что мир у нее маленький и узенький, — прелестный, поэтический, но маленький, что чуть ли не величайшее событие, запечатленное в ее «Четках», такое:

Он снова тронул мои колени
Почти недрогнувшей рукой.

Легкое прикосновение руки — для настороженной, замкнутой женщины приобретает незабываемый смысл. У Ахматовой есть несколько стихотворений об этом легком прикосновении руки:

...Как непохожи на объятья прикосновенья этих рук.

...Прикосновение сквозь ткань руки, рассеянно крестящей.

...Кто, беря цветы из рук несмелых, тронет теплую ладонь.

Какая нужна обостренная чуткость ко всему микроскопически-малому, чтобы еле заметное прикосновение руки приобрело столь великую роль. В эротике Ахматовой почти отсутствуют неистовые поцелуи и объятия, все свелось к этому еле заметному:

Он снова тронул мои колени
Почти недрогнувшей рукой.

Вся поэзия Анны Ахматовой есть поэзия еле заметного, еле слышного, едва уловимого. Кто из других поэтов стал бы писать о своей еле заметной улыбке:

У меня есть улыбка одна:
Так, движенье чуть видное губ.

А она посвятила этому чуть видному движению губ одно из лучших своих восьмистиший. Слова «еле слышный», «чуть слышный», «чуть видный» — суть ее любимые слова.

— «Еле слышен тихий разговор»... «И голос музы еле слышный»... «И столетие мы лелеем еле слышный шелест шагов»...

Тихие, еле слышные звуки имеют для нее неизреченную сладость. Главное очарование ее лирики не в том, что сказано, а в том, что не сказано. Она мастер умолчаний, намеков, многозначительных пауз. Ее умолчания говорят больше слов. Для изображения всякого, даже огромного чувства она пользуется мельчайшими, почти неприметными микроскопически-малыми образами, которые приобретают у нее на страницах необыкновенную суггестивную силу. Читая у нее, напр., о какой-то девушке, в косах которой таится «чуть слышный запах табака», мы, по этой еле заметной черте, догадываемся, что девушку целовал нелюбимый, оставивший у нее в волосах табачный запах своих поцелуев, что этот запах вызывает у нее гадливое чувство, что она поругана и безысходно несчастна. Так много-гово-рящи у Анны Ахматовой еле заметные звуки и запахи.

Ничего кричащего она не выносит. Слово *тихий* у нее всегда похвала. О возлюбленном у нее говорят:

Тихий, тихий, и ласки не просит...

«Тихий сад», «дыхание тихой земли», «тихий день апреля», «ты, тихая, сияешь надо мною», — это у нее на каждом шагу...

И вдруг «в предвечерний тихий час» в эту монастырскую тихость, где «тихо плывут года», где «голос молящего тих», врывается непозволительный, пугающий визг, — какие-то грохоты, топоты, вопли:

На улицу тащите рояли!
Барабан из окна багром!
Барабан, рояль раскроя ли,
Но чтоб грохот был. Чтобы гром.

Это ворвался Маяковский, а вместе с ним и гром и погром:

Орите в ружья! В пушки басите!
Мы сами себе и Христос и Спаситель!

И если Ахматова спросит:

— Зачем ты к нищей грешнице стучишься?

Он ответит непочтительно и странно:

— Эй ты! аллон занфан в воду.

Воображаю, какое было бы смятение в белом скиту у Ахматовой, если бы туда постучался этот вдохновенный громила. Только что там была тишина, и молитва, и святость — и вот:

Выньте гулящие руки из брюк,
Берите камень, нож или бомбу,
А если у которого нету рук,
Пришел чтоб и бил бы лбом бы.

Он не любит тишины и меланхолии:

Как вы смеете называться поэтом,
И, серенький, чирикать, как перепел?
Сегодня надо кастетом
Кроиться миру в черепе.

Всяких буйных призывов у него великое множество; только что он кричал:

— Потащим мордами умных психиатров и бросим за решетки сумасшедших домов!

А через минуту кричит:

— Выволакивайте забившихся под Евангелие Толстых за ногу худую по камням бородой!

А через минуту другое:

— Идите, понедельники и вторники окрасим кровью в праздники!

Трудно представить себе двух человек, столь непохожих один на другого, как Ахматова и Маяковский. Ахматова вся в тишине, в еле сказанных, еле слышных словах, Маяковский орет, как тысячеголосая площадь. «Сердце — наш барабан», заявляет он сам, и откройте любую его страницу, вы убедитесь, что это действительно так. Он не только не способен к тишине, он неспособен ни к какому разговору. Вечно кричит и неистовствует.

Ахматова — благочестивая молитвенница: при каждом слове у нее Ангелы, Богородица, Бог. А Маяковский не может пройти мимо Бога, чтобы не кинуться на него с сапожным ножом:

Я тебя пропахшего ладаном раскрою
Отсюда до Аляски.

С Богом у него старые счеты. Когда-то давно он явился к Богу, миролюбивый и кроткий, и сказал ему беззлобно, по-приятельски:

— Послушайте, господин Бог... Давайте, знаете, устроите карусель на Дереве Изучения Добра и Зла. Вездесущий, ты бу-

дешь в каждом шкапу, и вина такие расставим по столу, чтоб захотелось пройтись в ки-ка-пу хмурому Петру Апостолу!

Бог почему-то отказался от этих блаженств. Маяковский предложил другие:

— А в Рае опять поселим Евочек. Прикажи, — сегодня ж ночью со всех бульваров красивейших девочек я натащу тебе. Хочешь?

Бог замотал головою и насупил седую бровь. Тогда-то Маяковский и кинулся на него с сапожным ножом. Богу он не нанес повреждений, но ангелам пришлось довольно плохо. Он обругал их крыластыми прохвостами и, кажется, изрядно пощипал. По крайней мере из других его стихов мы узнали, что он предлагает каким-то дамам для украшения шляпок — «крылья линяющих ангелов». Порою на него нападают такие минуты, когда себя самого он не прочь провозгласить и ангелом, и апостолом, и Иисусом Христом — «оплеванным Голгофником», как он выражается, — и описывает в новом Евангелии свое Рождество, Вознесение, и утверждает, что прежние паломники отхлынут от Гроба Господня, чтобы поклониться ему. «Я может быть самый красивый изо всех твоих сыновей» — говорит он перед иконой Божьей Матери, и, как бы предвидя знаменитую поэму Блока о *двенадцати* новых апостолах, именует себя тринадцатым:

Я, воспевающий машину и Англию,
Может быть просто
В самом обыкновенном Евангельи
Тринадцатый апостол.

Войдя в церковь, он замазывает икону на царских вратах и малюет на ней Стеньку Разина:

Нам до Бога дело какое?
Сами со святыми своих упокоим.

И теперь чуть он появляется в небе, все боги бегут от него, как от дьявола:

— Где они, боги? Бежали! Все бежали, и Саваоф, и Будда, и Аллах, и Иегова!

Конечно, легко сказать о нем: богохул, скандалист, — но попробуем его полюбить. Вначале это трудно, но попробуем. Особенно трудно тому, кто подобно мне так благодарно любит поэзию Ахматовой. Уж очень различны эти два человека. Даже странно, что они живут в одну эпоху и ходят по одной земле. В сущности они два полюса русской поэзии, и никогда еще в рус-

ской поэзии не было столь противоположных явлений. Как будто они на разных планетах, отделенные друг от друга веками. Но попробуем полюбить их обоих. Всмотримся в Маяковского безо всяких пристрастий — внимательно и добросовестно.

IV

Мы только что видели, что Ахматова — поэт микроскопических малостей. Чуть слышное, чуть видное, еле заметное — вот материал ее творчества. Похоже, что и вправду она смотрит на мир в микроскоп и видит недоступное нашему глазу. У нее повышенная зоркость к пылинкам.

А Маяковский — поэт-гигантист. Нет такой пылинки, которой он не превратил в Арарат. В своих стихах он оперирует такими громадностями, которые и не мерещились нашим поэтам. Похоже, что он вечно глядит в телескоп. Даже слова он выбирает максимальные: разговорище, волнище, котелище, ади-ще, шеища, шажище, Вавилонище, хвостище.

— Дайте мне, дайте стоверстый языччище, — требует в его пьесе один персонаж, и кажется, что сам Маяковский уже обладает таким языччищем. Все доведено у него до последней чрезмерности, и слова «тысяча», «миллион», «миллиард» у него самые обыкновенные слова. Если, напр., Наполеон прошел по одному-единственному Аркольскому мосту, то Маяковский (по его словам) — прошел «тысячу Аркольских мостов». Если Наполеон посетил пирамиды, то в сердце у Маяковского (по его же словам) —

есть тысяча тысяч пирамид.

«Вам идущие обедать *миллионы*». «Шаг *миллионный* печатай». «*Миллион* смертоносных осок». «Сто пятьдесят *миллионов* говорят губами моими».

...Сквозь жизнь я тащу *миллионы* огромных и чистых любовей
И *миллион миллионов* маленьких грязных любят.

Такой у него гиперболический стиль. Каждое его стихотворение есть огромная коллекция гипербол, без которых он не может обойтись ни минуты. Другие поэты сказали бы, что у них в сердце огонь: у него же, по его уверениям, в сердце грандиозный пожар, который он не мог потушить сороковедерными бочками слез (так и сказано — бочками слез) — и вот к нему прискакали пожарные и стали заливать его сердце, но поздно:

у него уже загорелось лицо, воспламенился рот, раскололся раскалившийся череп, обуглились и рухнули ребра.

Этот пожар произошел от любви. Такова любовь у Маяковского. Пусть Ахматова, изображая любовь, описывает легкие прикосновения руки и чуть заметные движения губ, — Маяковскому нужно стоглазое зарево, стоверстный пожар.

И возможно ли, например, чтобы при таком гигантизме он прямо сказал, что у него, как у всякого другого, взволнованны нервы? Нет, он должен сказать, что его нервы попрыгали на пол и заплясали на полу так отчаянно, что в нижнем этаже посыпалась с потолка штукатурка. Он так и говорит:

Рухнула штукатурка в нижнем этаже,
Нервы большие, маленькие, многие
Скачут бешеные, и уже
У нервов подкашиваются ноги.

Здесь рядом с гиперболизмом мы видим другой прием: конкретизацию всего отвлеченного. Пожар сердца из метафорического становится настоящим пожаром, таким, для которого существуют пожарные кишки и брандмейстеры. Иносказательно-танцующие нервы становятся заправскими танцорами. Этот прием у Маяковского весьма любопытен, но теперь мы говорим о гигантизме. Откуда у Маяковского это жадное стремление к огромностям? Почему даже себя самого он изображает многосаженным титаном, перед которым остальная двуногая тварь — мелкота? Как будто и на себя он глядит в телескоп. В его стихах мы постоянно читаем, что он Дон-Кихот, Голиаф, и что такое рядом с ним Наполеон?

— На цепочке Наполеона поведу, как мопса.

И в соответствии с этим такие же грандиозные жесты:

— Эй вы, небо, снимите шляпу: я иду... Тебе (солнце) я бросаю вызов...

Найдутся охотники смеяться над этим, но мы попробуем это понять. Наша эпоха революций и войн приучила нас к таким огромным цифрам, что было бы странно, если бы поэты, отражающие нашу эпоху, не восприняли и не ввели в обиход тех тысяч, миллионов, миллиардов, которыми ныне явственно орудует жизнь. Со всех концов на арену истории, вызванные войною, вышли такие несметные полчища людей, вещей, событий, слов, денег, смертей, биографий, что понадобилась новая, совсем другая арифметика, небывалые доселе масштабы. Не потому ли Маяковский — поэт грандиозностей, что он так органически чует мировую толпу, чует эти тысячи народов, за-

копошившиеся на нашей планете, пишет о них постоянно, постоянно обращается к ним, ни на минуту не забывает о их бытии. «Парижи, Берлины, Вены» — так и мелькают у него на страницах. Там у него есть и Альпы, и Балканы, и Чикаго, и Полярный круг, и Лондон, и Сахара, и Рим, и Атлантический океан, и Ламанш, и Калифорния — вся география мира. Живя в Москве, он, как и каждый из современных людей, чувствует себя гражданином вселенной; это чувство новое; его не было прежде; то есть оно было у очень немногих, а теперь оно стало всеобщим, — теперь, когда каждый на себе ощутил, что его судьба зависит и от Лондона, и от Японии, от какого-нибудь малоизвестного города, о котором до вчерашнего дня даже не слышал никто; что стоит ударить по Киеву, и тотчас станет больно; что вся жизнь нашей планеты — наша. Мысль у каждого выбилась из маленького круга и стала ширять по пространствам. Вот это-то повышенное ощущение огромных пространств свойственно в великой мере Маяковскому. Когда в поэме «Война и мир» он изображает войну, он изображает не какой-нибудь отдельный участок войны, не какой-нибудь отдельный бой, а все грандиозное мировое побоище, тысячемильные морщины окопов, которые избороздили всю землю, грохот и гром миллиардных армий, — тут негры и арабы, тут Мюнхен, Константинополь, Марна, — «целая зажженная Европа», подвешенная люстрой в небеса. Такой уж у него телескоп, что, не видя никаких деталей и частностей, он охватывает глазами огромные дали и, чтобы поведать о них, ему действительно нужен стоверстный язык.

— Утоп мой Китай... Моя Персия пошла на дно... Глядите, что это? что с Аляскою?.. Нет ее?.. нет! Прощай!

Откуда же при таких зрелищах взяться малостям, единицам, десяткам? Здесь одно мерило — миллион.

Ахматовой эти широкие планетарные чувства совершенно не свойственны. Недаром она монастырка, словно стеной ото всего отгорожена. В стихах у нее ни одного миллиона. Грандиозное ей не к лицу. Когда началась война, Ахматова не заметила ни мадьяров, ни негров, ни седоволосых океанов, ни Европы, горящей как люстра: она увидела одну лишь Россию, и в великолепных стихах стала самозабвенно молиться о ней, и чутко внимала пророчествам, обещающим, что —

Нашей земли не разделит
На потеху себе супостат,
Богородица белый расстелет
Над скорбями великими плат.

А Маяковский даже и понять не способен, что это такое: «наша земля». Чувства родины у него никакого:

— Я не твой, снеговая уродина, — выразился он, обращаясь к России в том же 1915 году, и через три года от лица своих любимых героев сказал:

— Мы никаких не наций. Труд наша родина! — что вполне естественно в устах человека, заменившего патриотизм вселенством, возвысившегося до планетарного чувства.

V

Но в чем же существо его творчества?

Он поэт катастроф и конвульсий. Все слова у него сногсшибательные. Чтобы создать поэму, ему нужно сойти с ума. Лишь горячечные и сумасшедшие образы имеют доступ к нему на страницы. Мозг у него «воспаленный», слова — «исступленные»; его лицо страшнее «святотатств, убийств и боен». Так говорит он сам. Стоит ему выйти на улицу, улица проваливается, как нос сифилитика, и по улице скачет обалделый собор, и обезумевший Бог выскакивает из церковной иконы и мчится по уличной слякоти, и шестиэтажные гиганты-дома кидаются в бешеный пляс:

> Шестиэтажными фавнами кинулись в пляски
> Публичный дом за публичным домом.

Даже трубы канканируют на крышах:

> Везде по крышам танцевали трубы,
> И каждая коленями выкидывала 44.

Все сорвалось с места, пошло ходуном, закружилось в катастрофическом смерче. Самые косные, грузные, от века неподвижные вещи прыгают в этих стихах, как безумные. Даже тысячепудовые памятники, и те срываются со своих пьедесталов. С вывесок соскакивают буквы:

— «Город вывернулся вдруг, пьяный на шляпы полез, вывески разинули испуг, выплевывая то О то S».

Маяковский — поэт движения, динамики, вихря. Для него с 1910 года, с самых первых его стихов — все куда-то несется и скачет. Эта скачка массивных вещей — излюбленный прием у Маяковского. Все его образы стремятся к высшей моторности, к акции. Он положительно неспособен изобразить что-нибудь устойчивое, спокойное, тихое. Теперь у него на каждой странице:

— Париж был вырван и потоплен в бездне.

— Взъярился Нил и потопла в нем... Африка.

— Улицы льются, растопленный дом низвергается на дом... Весь мир льется сплошным водопадом.

Даже солнце у него бегает по небу:

— Металось солнце, сумасшедший маляр.

Изображая это катастрофическое сотрясение вселенной, он естественно чувствует себя каким-то безумцем, которого это зрелище доводит до транса:

— Я уже наполовину сумасшедший! — восклицает он в одном стихотворении.

— Это мысли сумасшедшей ворохи, — восклицает в другом.

— Уже сумасшествие! Ничего не будет!..

— Да здравствует мое сумасшествие!..

Как будто специально для него началась война, а потом революция. Без войны и революции ему было никак невозможно. Как же быть поэту катастроф — без катастроф? Весь его литературный организм приспособлен исключительно для этих сюжетов: как в тигре каждый дюйм — ловец и охотник, а в дождевом черве — землеед, так и в Маяковском нет ни единого свойства, ни одной самомалейшей черты, которые не создали бы из него поэта революций и войн. Именно для этих сюжетов нужен тот гиперболический стиль, тот гигантизм, то тяготение к огромностям, которые органически присущи ему. Для таких широких событий, творимых многомиллионными толпами, нужен и масштаб миллионный.

Во-вторых, как мы видели, он поэт грома и грохота, всяческих рёвов и визгов, неспособный ни к какой тишине. Это тоже в нем черта необходимая. Нельзя же делать революцию — шёпотом. В нем уже загодя, за несколько лет были революционные крики, и характерно, что почти на каждой странице у него вырываются те нечеловеческие нечленораздельные стихийные звуки, которыми так богата революционная улица:

О-о-о-о! О-го-го! И И И И И! У У У У У! А А А А А! Эйе! Эйе!

В-третьих, как мы только что видели, он поэт вихревого движения, катастрофического сотрясения вещей. Это качество в нем тоже нужнейшее. Что делать без этих движений поэту наших катастрофических дней?

Словом, весь он с ног до головы был как бы специально изготовлен природой для воспевания войны и революции. Замечательно, что революция еще не наступила, а он уже предчувствовал ее, жил ею и бредил о ней. Еще в июне 1915 года, в самый разгар войны, я с изумлением прочитал у него:

— В терновом венце революций грядет шестнадцатый год... А я у вас его предтеча... Вижу грядущего через горы времени, которого не видит никто...

Тогда среди наших поэтов никто еще не чаял революции, а он, пророчествуя, даже год указал. Правда, в своем нетерпении он немного ошибся, революция случилась годом позже, но уж очень было велико нетерпение.

VI

Ахматова в своих стихах не декламирует. Она просто говорит, еле слышно, безо всяких жестов и поз. Или молится — почти про себя. В той лучезарно-ясной атмосфере, которую создают ее книги, всякая декламация показалась бы неестественной фальшью. Признаюсь, что меня больно укололи два ее александрийские стиха, столь чуждые всему ее творчеству:

Так мертвый говорит, убийцы сон тревожа,
Так ангел смерти ждет у рокового ложа.

Мне показалось, что Ахматова изменила себе, что эти парижские интонации и жесты она, в своем тверском уединении, могла бы предоставить другим.

Я потому заговорил об этих строках, что они у нее исключение. Вообще же ее книгу нужно читать уединенно и тихо; от публичности она много теряет. А в Маяковском каждый вершок — декламатор. Всякое его стихотворение для эстрады. У прежних писателей были читатели, а Маяковский, когда сочиняет стихи, воображает себя перед огромными толпами слушателей. По самому своему складу его стихи суть взывания к толпе. Ему мерещится, что он колоссальный безумец, стоит на каких-то колоссальных подмостках, один перед яростной или восторженной толпой и потрясает ее вдохновенными воплями:

— Идите сумасшедшие из России и Польши.

— Выше вздымайте, фонарные столбы, окровавленные туши лабазников.

И заметьте: почти в каждом его стихотворении есть это ВЫ, — обращение к толпе:

— Эй, вы... — Вы, которые... — Вам ли понять... — Смотрите... — Слушайте... — Помните...

Он неистовствует, а она рыдает, лишь изредка восклицая в восторге: «Маяковский, браво», «Маяковский, здорово», «Какой прекрасный мерзавец». Иногда он поносит ее, называет ее

«стоглавой вошью», «многохамой мордой», «массомясой оравой», иногда он плюет ей в лицо:

— Я захохочу и радостно плюну, плюну в лицо вам.

Но все его творчество приспособлено только к ней. Он угождает только ее аппетитам, и это в нем самое главное. В лучших, вдохновеннейших его вещах чувствуется митинговый оратор. Я говорю это отнюдь не в порицание. Он поэт-горлан, поэт-крикун, уличный, публичный поэт, — это мне нравится в нем больше всего. Дико называть его писателем: он призван не писать, а вопить. Ему нужна не бумага, а глотка. Таков и должен быть поэт революции. Он Исайя в личине апаша. Из его глотки тысячеголосо ревет современная революционная улица, и его ли вина, если порою он вульгарен, как матерная брань, и элементарен, как выстрел. Улице нужен сногсшибательный стиль бешено-скандальных сенсаций. Улица слушает только того, кто умеет ее ошарашивать. Улица требует бенгальских эффектов, чудовищно ошеломительных слов. Это-то в ней и отлично. Тем-то она и притягательна для современной души. Она деспотически предписывает искусству свои законы, небывалые, новые, и в этих законах есть такая же правда, какая когда-то была в законах, предписанных искусству салонами, усадьбами, феодальными замками...

Маяковский бессознательно — каждой своей строкой — служит этой новой эстетике: уличной:

Улицы наши кисти,
Площади наши палитры.

Про свою книгу он пишет, что она напечатана —

ротационной шагов в булыжном верже площадей.

Недаром он играет ноктюрны на водосточной трубе. Он сам говорит, что до его появления улица была безъязыкая, что ей было нечем кричать и разговаривать, что только два слова жило в ней, жирея: «сволочь» и еще какое-то, кажется — «борщ». Эта уличность сказалась раньше всего в его ритмике. Его стихи, за исключением очень немногих, зиждутся не на тех формальных метрических схемах, которые так чужды современному уху, а на уличных, живых, разговорных. Он создал свои собственные ритмы, те самые, которые мы слышим на рынке, в трамвае, на митинге, ритмы криков, разговоров, речей, перебранок, агитаторских призывов, ругательств. Он только к тому и стремится, чтобы канонизировать, вопреки всяким законам просодии, эти созданные улицей ритмы. Когда мы читаем у него:

Ну как вам, Владимир Владимирович, нравится бездна?
И я отвечаю так же любезно:
Прелестная бездна, бездна восторг.

Мы слышим здесь те же интонации, которые только что слышали на углу Бассейной и Литейного. Здесь нет ни анапестов, ни ямбов, но здесь биение живой человеческой крови, что, пожалуй дороже самых изысканных метрических схем.

Книга Маяковского что площадь. Из нее ежеминутно доносится:

А этому взял бы и дал по роже:
Не нравится он мне очень.

Или:

Вы говорите глупости! Интеллигентные люди!
Право, как будто обидно!

Или:

Я живу на Большой Пресне. 36. 24.
Место спокойненькое, тихонькое, ну?
Кажется, какое мне дело, что где то в буре-мире
Взяли и выдумали войну.

Эти уличные разговорные ритмы так же правомочны в поэзии, как и всякие другие, зарегистрированные в учебных руководствах. Многие поэты аристократически гнушаются ими, как в XVIII веке гнушались самобытными ритмами простонародных песен и былин, именуя их подлыми, не допуская их в свою парадную словесность. Маяковский же именно тем и хорош, что он безбоязненно воспроизводит в стихах эти уличные, хлесткие, энергические, вульгарные ритмы, созданные митинговыми речами, выкриками газетчиков, возгласами драк и скандалов:

— Возражений нет? Принимаются доводы?.. Товарищи, это нож в спину.

— Я ж из ящика не выкрал серебряных ложек!

— Алло, кто говорит? Мама? мама.

— Аделину Патти знаете? Тоже тут!

Эти ритмы самодержавны. Их не для чего вымеривать стопами. Они сами для себя закон. И я думаю, что в ближайшие годы вся наша поэзия устремится именно по этому пути: от песни к разговорному речитативу, от метра к эмоциональному ритму. Маяковский может сказать о себе, как некогда его предтеча Василий Кириллович:

— Довольно с нас и сия великия славы, что мы начинаем.

Многих отталкивает язык Маяковского, те часто неуклюжие неологизмы, которые он в таком количестве вводит в свою поэтическую речь. И действительно, вначале, пока не привыкнешь, его стихотворения почти непонятны, как будто написаны на чужом языке. А если и понятны, то коробят. Ну что такое значит *декабрый*, *именинннить*, *лобёночек*, *косноязыч*, *хлебиться*, *испешеходить*, *разнебеситься*, *омиллионить*, *иудить*, талмудить, обезночить? Можно ли так свирепо коверкать наш *патриархальный язык*? Я уже доказывал, что можно. В своей давнишней статье о футуристах я говорил, что это неизбежный закон, что наш язык при всех своих великих достоинствах есть все еще язык деревенский, лесной и степной, медленный, протяжный, ленивый, сильно отставший от того темпа, которым живут города*. Я предсказывал тогда, на основании наблюдений над эволюцией английских и американских слов, то неизбежное убыстрение речи, которое впоследствии и принесла революция, давшая нам такие слова, как совнархоз, райлеском, домкомбед. Все мои предсказания сбылись и поэтому я позволю себе с большей уверенностью сказать, слова *иудить, июлить, миллионить* и *вихрить,* равно, как и северянинские — *окалошить, опроборить, осупружиться, омолнить,* вскоре станут полноправны и законны, ибо производство глаголов от имен существительных есть насущная потребность нашей речи, с каждым днем ощущаемая все более настойчиво. Если маленькие дети, столь утонченно чувствующие стихию своего родного языка, вечно огла-голивают имена существительные и говорят:

— Козлик рогается.

— Елка обсвечкана.

— Бумага откнопкалась.

— Замолоточь этот гвоздь,

если Гоголь мог говорить «обиностранились», «обравнодушили», «омноголюдили», если Достоевский мог говорить *нафонзолил* (от фамилии Фон Зон), *наафонил* (от слова Афон), *лимонничать* (от слова лимон), *джентльменничать* (от слова

* Как мне уже случалось доказывать в моих статьях «Техника некрасовской лирики» и «История дактилического окончания», эстетика русской речи *требовала* до самого недавнего времени сильнейшего удлинения, растяжения слов, что, напр., в поэзии Некрасова достигалось при помощи целой системы ласкательных и уменьшительных суффиксов.

джентльмен), если у Короленко есть *волгарить* (от Волга), а у Чехова — *драконить, тараканить,* почему же Маяковскому нельзя *миллионить* и *вихрить?* Если у Жуковского есть *обезмышить,* а у Языкова *беззвучить,* почему же Маяковскому нельзя *обезночить?* Герцен говорил *магдалиниться,* разрешим же Маяковскому *иудить.* Я отнюдь не говорю, что все неологизмы Маяковского будут канонизированы русским народом и войдут в обиход нашей речи. *«Выщетиниться», «испавлиниться», «выфрантить», «выгрустить»,* — быть может так и мрут в его книге, но самый принцип не умрет, принцип оглаголивания имен существительных. Почему англичанин от слова бумага свободно производит *бумажить* (т. е. завернуть в бумагу, to paper), от имени Ирод — *иродить* (переиродить Ирода, to outherod Herod), от фамилии Босвелл — *босвеллить* (to boswellize), а мы не можем ни франчиться, ни молоточить, ни афонить? Чем больше будет сгущаться, ускоряться, сжиматься наша захолустная речь, тем нужнее нам будут эти слова, — и не столько слова, сколько право создавать их в любую минуту. Роль Маяковского именно в том, что он исподволь приучает к этим процессам и формам наше языковое мышление, делая наши слова более податливыми, плавкими, ковкими, мягкими, выводя их из окостенения и застыл ости. Имена существительные он плавит не только в глаголы, но и в имена прилагательные. У него есть и *поэтино* сердце, и *вещины* губы, и *скрипкина* речь, и *бисмарочья* головка и даже *именино* вымя. Столь же дерзок он в употреблении предлогов:

— Смяли и скакали *через...*

— *И за, и над, и под, и пред...*

Все эти формы имеют одну цель — экономию художественных средств, достижение максимальной выразительности при минимуме словесных усилий. Вообще эти новшества законны и ценны, но, конечно, столь же законны и ценны те хулы и проклятья, которыми встречают их ревнители старозаветного слова. Нет никакого сомнения, что скоро в литературе проявится бурное идейное движение для защиты языка от вредоносных воздействий современной эпохи: вскоре мы услышим испуганные плачи о том, что наш правдивый, могучий и еще какой-то язык, язык Пушкина, Тургенева, Гоголя не сегодня-завтра погибнет, и что будто бы его надо спасать. Неизбежно возникает благородная, но туповатая Шишковщина. Как и всякой Шишковщине ей суждено быть разбитой. Жизнь сильнее ее. Но и она принесет свою пользу, ибо только благодаря будущему компромиссу между ею и противоположным течением, разбу-

шевавшееся русское слово будет введено в берега, всякая рухлядь и дрянь пропадет, а крепкое и нужное останется.

К такой же экономии речи Маяковский стремится и в постройке отдельных фраз. Он хочет синтаксически уплотнить фразу, выбрасывая предлоги, глаголы и проч. Порою это хорошо, порою плохо, но святотатственного здесь нет ничего. Думаю, что время оправдает и это. С нас же довольно и того, что Ахматова, свято соблюдая классические традиции русского слова, лучше отсечет себе правую руку, чем вступит на этот рискованный путь. Ей не нужно ни *иудить,* ни *павлиниться,* чтобы создавать прекрасные стихи. С нее достаточно и существующих слов.

VII

Что хорошо у Маяковского, это те колкие и меткие метафоры, которые в таком огромном количестве рассыпаны у него по страницам. От них действительно пышет задорной веселостью улицы, хлесткостью базара, бравой находчивостью площадной перебранки.

В своих сравнениях Маяковский смел и удачлив. Помню, мне очень понравилось, когда я прочитал у него:

— Женщина истрепанная, *как* пословица.

— Я летел, *как* ругань.

— Я дарю вам стихи веселые, *как* би-ба-бо, острые и нужные, *как* зубочистки.

— Улыбка растет широка и нагла, рот до ушей разросся, *будто* у него на роже спектакль-гала затеяла труппа малороссов.

Вообще все эти *как* и *будто* сильны у Маяковского чрезвычайной своей неожиданностью.

Спокоен, *как* пульс у покойника. — Упал двенадцатый час, *как с* плахи голова казненного. — Ночь чёрная, *как* Азеф. — С неба смотрела какая-то дрянь величественно, *как* Лев Толстой. — Камни острые, *как* глаза ораторов. — Женщина губы спокойно перелистывает, *как* кухарка страницы поваренной книги — и так дальше, и так дальше, и так дальше. К сожалению, нельзя не отметить, что этих *как* у него слишком много: *как, как, как, как*. Сперва это нравится, но скоро наскучивает. Нельзя же строить все стихотворение на таких ошеломительных *как*. Нужны какие-нибудь другие ресурсы. Но в том-то и беда Маяковского, что никаких ресурсов у него порой не случа-

ется. Либо ошеломительная гипербола, либо столь же ошеломительная метафора. Возьмите «Облако в штанах» или поэму «Человек» или поэму «Война и мир», едва ли там отыщется страница, свободная от этих фигур. Порою кажется, что стихи Маяковского, несмотря на буйную пестроту его образов, отражают в себе бедный и однообразный узорчик бедного и однообразного мышления, вечно один и тот же, повторяющийся, словно завиток на обоях. Убожество литературных приемов не свидетельствует ли о психологическом убожестве автора, за элементарностью стиля не скрывается ли элементарность души?

Если прибавить к этому, что почти каждое четверостишие Маяковского построено с тем расчетом, чтобы главный эффект сосредоточивался в двух последних строках, так что две первые строки всегда приносятся в жертву этим двум последним — бедность и однообразие его литературных приемов станут еще очевиднее. Для того, чтобы усилить вторые пары строк, он систематически обескровливает первые.

Вообще быть Маяковским очень трудно. Ежедневно создавать диковинное, поразительное, эксцентрическое, сенсационное — не хватит никак человеческих сил. Конечно, уличному поэту иначе нельзя, но легко ли изо дня в день изумлять, поражать, ошарашивать? Не только не легко, но и рискованно. Это опаснейшее дело в искусстве. Вначале еще ничего, но чуть это становится постоянной профессией — тут никакого таланта не хватит.

В одном стихотворении Маяковского мы читаем, что он лижет раскаленную жаровню, в другом, что он глотает горящий булыжник, в третьем, что он завязывает узлом свой язык, в четвертом, что он вынимает у себя из спины позвоночник и играет на нем как на флейте:

Я сегодня буду играть на флейте,
На собственном позвоночнике.

Все это эксцентричные поступки и жесты, способные ошеломить и потрясти. Но когда на дальнейших страницах он отрубает хвосты у комет, выдергивает у себя живые нервы и мастерит из них сетку для бабочек, когда он делает себе из солнца монокль и вставляет его в широко растопыренный глаз, мы уже почти не удивляемся. Тотчас же вслед за этим он наряжает облако в штаны, целуется с деревянной скрипкой и объявляет ее своей невестой, а потом выворачивает себя наизнанку и спрашивает с жестами профессора магии:

Вот —
Хотите,
Из правого глаза
Выну
Целую цветущую рощу?

А нам уже решительно все равно. Хочешь — вынимай, хочешь — нет, нас уже ничем не проймешь. Мы одеревенели от скуки. Кого не убаюкает такое монотонное мельканье невероятных, эксцентрических образов? Мы уже дошли до такого бесчувствия, что хоть голову себе откуси, никто не шевельнется на стуле. Нельзя же без конца ошарашивать. Способность удивляться — одна из самых скоропреходящих способностей. Долговременное удивление утомляет. Мы учтиво и благовоспитанно позевываем. Нет ли у него каких-нибудь других номеров? Есть или нет, не знаю. Это покажет будущее. Надеюсь, что скоро ему самому станет скучно строить всю лирику на сенсационных эффектах, горячечно-головокружительных образах. «Экстра-монстра-гала-представление!!! Слабонервных просят не являться!!!» — все это хорошо год или два, а на всю жизнь не хватит. Тем более, что где-то под спудом есть у Маяковского и юмор, и грусть. Он может не только ошеломлять, но и забавлять и печалить. Его поэма «Сто пятьдесят миллионов» — хотя тоже вся с начала до конца зиждется на гиперболах и сногсшибательных образах, но и по основному тону, и по структуре стиха является попыткой уйти от этих опостылевших форм. Чувствуется, что Маяковскому и самому надоел Маяковский. «Только перешагнув через себя, выпущу новую книгу», — обещал он в предисловии к своим сочинениям. И вот прежний трагический тон сменился в новой поэме размашистым, благодушным, камаринским, лукаво-простецким:

Город там стоит
На одном винте
Весь електро-динамо-механический.

В поэме сказалось то, что является скрытой, но неизменной основой всех самых бурных трагедий Маяковского: смех. Маяковский, как и все эксцентрики, комик. Мы видели, что, как бы ни был ошеломителен тот или иной его образ, этот образ раньше всего — карикатурно-забавен. Стихия улицы — каламбур, гротеск и буффонада. И ритм здесь новый, Маяковским непро-бованный: частушечный анапест борется с разговорными ритмами, иногда сбиваясь на речитатив раешников. Поэт, действительно, перешагнул через себя.

VIII

Он, как и многие другие из его поколения, вступил в литературу нигилистом и циником, с какою-то зловещею дырою в душе:

Надо всем, что сделано
Я ставлю nihil

и сам кричал, что у него не душа, а какая-то прорва:

— Милостивые государи, заштопайте мне душу, пустота сочиться не могла бы... Я сухой, как каменная баба... Я знаю, я скоро сдохну...

Тогда-то, в эту несчастную пору своего бытия, он присвоил себе личину хулигана-апаша, в которой и выступил на литературное поприще:

— «Я площадной сутенер и карточный шулер!» — вызывающе заявил он тогда. — Я «выхарканный чахоточной ночью в грязную руку Пресни».

И заговорил о своем сапожном ноже, о своих ночевках в канаве, о сволочи, о спирте, о трактирах, о бульварных девочках и публичных домах, о сифилитиках и криворотом мятеже, и, по своему обычаю, доводя эту свою хулиганскую ипостась до грандиозных размеров, воскликнул:

Меня одного сквозь горящие здания
Проститутки, как святыню, на руках понесут,
И покажут Богу в свое оправдание.

И вообразив себя Исайей публичных домов, златоустнейшим апостолом безносых, потребовал себе от них божеских почестей:

Как пророку цветами устелят мне след.
Все эти провалившиеся носами знают:
Я ваш поэт.

И действительно, как мы видели, обнаружил незаурядный талант к звериному и хулиганскому рявканью, к употреблению бомбы, ножа и кастета. Мы помним, что при всех столкновениях с Богом он выдерживал такую же роль — Прометея-поножовщика, богоборца-бандита.

Но, во-первых, это было давно. А, во-вторых, и тогда, уже в «Облаке в Штанах» и в «Трагедии» слышалась какая-то стыдливо спрятанная, даже чуть-чуть сентиментальная боль. «Облако в штанах» — это монолог о любви.

Мальчик сказал мне: как это больно,
И мальчика очень жаль,

написано об этом у Ахматовой. Маяковский, в сущности, пишет о том же:

Всемогущий, ты выдумал пару рук,
Сделал, чтоб у каждого есть голова,
Отчего ты не выдумал, чтоб было без мук
Целовать, целовать, целовать?!

Отсюда его первая обида на Бога. Оказалось, что любовь это боль, и в «Облаке» пусть преувеличенно, пусть экстравагантно именно эта боль и сказалась:

Больше не хочу дарить кобылам
Из севрской муки изваянных ваз, —

всхлипывает он надменно и беспомощно — «и мальчика очень жаль». В трагедии «Владимир Маяковский», при всей ее очаровательной сумбурности, чувствуется другая — вселенская боль, какая-то тоска о человечестве: «ас неба на вой человечьей орды глядит обезумевший Бог»... «а тоска моя растет, непонятна и тревожна, как слеза на морде у плачущей собаки»... «говорят где-то, кажется в Бразилии — есть один счастливый человек»... «Милые. Не лейте кровь! Дорогие, не надо костра!» — тут то самое традиционное сострадание к страждущим, которого, казалось бы, что же и ждать от апаша!

Творись просветленных страданием слов
Нечеловечья магия.

Когда Маяковский говорит о себе, что он распял себя на каждой капле человеческих слез; что он везде, где боль; что он весь — боль и ушиб, то это не покажется риторикой, если вспомнить, что, например, во время войны, в своей поэме «Война и мир» он изобразил мировую войну *именно как мировое страдание,* ощутил ее не в ее нарядной картинности, а в ее крови и боли.

— «На сажень человеческого мяса нашинковано»... «в гниющем вагоне на сорок человек четыре ноги»... «выбежала смерть и затанцевала на падали, балета скелетов безносая Тальони».

Он чувствовал себя носителем и как бы средоточием всех увечий, страданий и ран, причиненных человечеству войною, и объявлял, что каждое его четверостишье есть:

Всеми пиками истыканная грудь,
Всеми газами свороченное лицо.

И вот тут-то, ища утоления этой всечеловеческой боли, впервые ухватился за «социалистов великую ересь», которой и *заштопал* свою душу. С этих пор и начались его утопии, его веселые картины грядущего всечеловеческого счастья, которое он изображает так умиленно и празднично.

— День открылся такой, что сказки Андерсена щепками ползали у него в ногах, — пророчествует он о блаженстве всеобщего рая:

Губ не хватит улыбке столицей.
Все из квартир на площади — вон!
Серебряными мячами от столицы к столице
Раскинем веселье, смех, звон.
Не поймешь, это воздух, цветок ли, птица ль!
И поет, и благоухает, и пестрое сразу,
Но от этого костром разгораются лица
И сладчайшим вином пьянеет разум.

Вот это опьянение от будущего неотвратимого счастья людей — становится основным его чувством с первого же дня революции. Он пророчествует, что скоро наступит пора, когда семь тысяч цветов засияет из тысячи радуг, и железные цепи заменятся цепью любящих рук.

Славься, человек! Во веки веков живи и славься.
Всякому живущему на земле слава, слава, слава!

IX

Похоже, что вся Россия раскололась на Ахматовых и Маяковских. Между этими людьми тысячелетья. И одни ненавидят других.

Ахматова и Маяковский столь же враждебны друг другу, сколь враждебны эпохи, породившие их. Ахматова есть бережливая наследница всех драгоценнейших дореволюционных богатств русской словесной культуры. У нее множество предков: и Пушкин, и Боратынский, и Анненский. В ней та душевная изысканность и прелесть, которые даются человеку веками культурных традиций. А Маяковский в каждой своей строке, в каждой букве есть порождение нынешней революционной эпохи, в нем ее верования, крики, провалы, экстазы. Предков у него никаких. Он сам предок и если чем силен, то потомками.

За нею многовековое великолепное прошлое. Перед ним многовековое великолепное будущее. У нее издревле сбереженная старорусская вера в Бога. Он, как и подобает революционному барду, богохул и кощунник. Для нее высшая святыня — Россия, родина, «наша земля». Он, как и подобает революционному барду, интернационалист, гражданин всей вселенной, равнодушен к «снеговой уродине», родине, а любит всю созданную нами планету, весь мир. Она — уединенная молчальница, вечно в затворе, в тиши: «Как хорошо в моем затворе тесном».

Он — площадной, митинговый, весь в толпе, сам — толпа. И если Ахматова знает только местоимение ты, обращаемое женщиной к возлюбленному, и еще другое ты, обращенное к Богу, то Маяковский непрестанно горланит «эй вы», «вы, которые» «вы, вы, вы...», всеми глотками обращается к многомордым оравам и скопам.

Она, как и подобает наследнице высокой и старой культуры, чутка ко всему еле слышному, к еле уловимым ощущениям и мыслям. Он видит только грандиозности и множества, глухой ко всякому шепоту, шороху, слепой к всему нестоверстному.

Во всем у нее пушкинская мера. Ее коробит всякая гипербола. Он без гипербол не может ни минуты. Каждая его буква гипербола.

Словом, тут не случайное различие двух — плохих или хороших — поэтов, тут две мировые стихии, два воплощения грандиозных исторических сил, — и пусть каждый по-своему решает, к которому из этих полюсов примкнуть, какой отвергнуть и какой любить.

Я же могу сказать о себе, что, проверив себя до конца, отдав себе ясный отчет во всех своих литературных и не-литературных симпатиях, я, к своему удивлению, одинаково люблю их обоих: и Ахматову, и Маяковского, для меня они оба свои. Для меня не существует вопроса: Ахматова или Маяковский? Мне мила и та культурная, тихая, старая Русь, которую воплощает Ахматова, и та плебейская, буйная, площадная, барабанно-бравурная, которую воплощает Маяковский. Для меня эти две стихии не исключают, а дополняют одна другую, они обе необходимы равно.

Мне кажется, настало время синтеза этих обеих стихий. Если из русского прошлого могла возникнуть поэзия Ахматовой, значит, оно живо и сейчас, значит, лучшее, духовнейшее в нем сохранилось для искусства незыблемо. Но все же в маяковщине хаос и тьма. Там есть свои боли, молитвы и правды. Этот синтез давно предуказан историей, и, чем скорее он осуще-

ствится, тем лучше... Вся Россия стосковалась по нем. Порознь этим стихиям уже не быть, они неудержимо стремятся к слиянию. Далее они могут существовать только слившись, иначе каждая из них неизбежно погибнет.



Б. ЭЙХЕНБАУМ

Роман-лирика

Новый сборник Ахматовой — неожиданный весенний подарок *. С 1917 г., когда вышла «Белая стая», мы не слышали ее голоса, давно ставшего нам близким и милым. Она — та же. Тот же голос — то молитвенный и строгий, то частушечный и надрывный. Ахматова — одно из достижений русской лирики. Искать новых путей ей уже не надо — она может и должна развивать и укреплять то, что ею найдено.

Поэзия Ахматовой — сложный лирический роман. Мы можем проследить разработку образующих его повествовательных линий, можем говорить об его композиции, вплоть до соотношения отдельных персонажей. При переходе от одного сборника к другому мы испытывали характерное чувство интереса к сюжету — к тому, как разовьется этот роман. В «Четках» можно видеть обдуманное расположение материала как бы по главам. То же в «Белой стае». Как в настоящем романе — сопоставлены контрастные эмоции, как бы нейтрализующие друг друга и создающие впечатление своеобразного эпического лиризма. «Подорожник» — если не новая часть, то новая глава этого романа. Это чрезвычайно важно. Это — совсем новое и очень серьезное явление. Тут — не просто собрание лирических новелл, а именно роман, с параллелизмом и переплетением линий, с перебоями и отступлениями, с постоянством и определенностью действующих в нем лиц. Образование такой сюжетной лирики — последнее слово современного лирического искусства и, думается мне, зарождение тех элементов, из которых должен возникнуть новый эпос, новый роман. Традиционная лирика отдельных, замкнутых в себе «на-

---

* Подорожник. Стихотворения Анны Ахматовой. Пг., 1921.

строений» временно исчерпана и падает — ей суждено остаться на вторых путях, чтобы когда-нибудь в будущем возродиться в новых формах. В пределах самого лиризма Ахматова преодолевает традицию, насыщая лирику сюжетной конкретностью. В этом смысле она — не менее революционное в искусстве явление, чем Маяковский. С разных сторон и разными приемами они ликвидируют изношенные, дурные традиции. Особенно интересно поэтому, что они, при всей своей полярности, сходятся в тяготении к частушке. Очень точно, почти неуловимо, но через все творчество Ахматовой проходит усвоение и канонизация частушки — в словах, в синтаксисе, в интонации более всего. Это одна из характернейших особенностей ее стиля. Недаром восклицала она: «Лучше б мне частушки задорно выкликать». Она и в самом деле выкликает. Она вытесняет песенную лирику и, впитывая в себя частушку, делает лирику повествовательной, сюжетной, сплетая из маленьких новелл большой роман.

Я говорю наспех, это большая тема. Но важнее бывает высказать мысль, чем ее аргументировать. Я даже не хочу приводить цитат — рецензия тоже имеет свои дурные традиции. «Подорожник» — *продолжение* романа, развитие и укрепление знакомых нам по прежним сборникам повествовательных мотивов. Мотив несчастной любви завершен — на смену ему выступает мотив загадочной, суровой любви. Около этого нового сюжетного ядра сгущается лирическое напряжение сборника. Является новый герой — «высокий, как юный орел темноглазый», введенный таинственно и жутко звучащим семистишием. Но главный герой «Четок» и «Белой стаи» не пропал — он теперь фигурирует как «отступник», как «пленник чужой». С новой темой суровой любви, трактованной в частушечных, почти визгливых тонах, сплетаются темы монашеские — ухода, отречения, прощания с миром, предчувствия смерти. Монашеский облик героини, усложненный прежде русалочьими мотивами, дорисован здесь до резкой отчетливости, хотя сохранились знакомые нам детали ее образа — широкая муфта, пушистый мех, лиловеющий шелк, доходящая до бровей челка. Прекрасный контраст к частушечным стихам — торжественные стихи современности, написанные в высоком стиле. Особенно но — со строгим делением на два восьмистишия, со словарем почти в духе Хомякова. В композиции Ахматовского романа эти стихи — точно начала и концы глав или отступления.

Ограничусь этим, потому что надо ограничиться главным. Жаль, что на обложке «Подорожника», украшенной неприятной желтой рамкой, симметрично рассыпаны какие-то стрелки и черточки, среди которых извивается название. Хочется гораздо более простой и строгой обложки. Необходимо исправить одну серьезную опечатку — серьезную, потому, что она не сразу бросается в глаза: «тревог», а не «забот».



Ю. АЙХЕНВАЛЬД

Анна Ахматова

«Четками» назвала Анна Ахматова свой известный сборник; и это правильно, потому что в ее поэзии много молитвенности, и стихи ее — четки, или амулеты, которые должны бы охранять ее от нечистой, от злой силы (в нее она верит), но которые не уберегли ее от наваждения любви. И про любовь свою, злополучную и неутоленную, рассказывает она миру. Очень интимен дневник ее творчества, но эта интимность интересна: она вышла за пределы личной исповеди, так как вообще все то, что по-настоящему и до дна лично, тем самым и общественно; субъективное, совершая свой кругооборот, возвращается к объективному. Анна Ахматова любит свое имя, «сладчайшее для губ людских и слуха», и своей поэзией она заставила полюбить его и других. Она явила образ женской души, которая приняла любовь, как отраву, недуг и удушье. Перед нами — страдалица любви; и оттого «словно тронуты черной, густою тушью тяжелые веки» ее. В этой жертвенной любви, которая не ликованьем и радостью, а надгробным камнем легла на жизнь, в этой любви на погосте «всего непременней — полынь». Что же удивительного, если сама Ахматова признает свой голос незвонким? Грустный голос ее, действительно, незвонок, но он — такого чарующего тембра, какого никогда еще не слыхала из уст своих поэтесс русская литература. И если писать о стихах всегда значит переписывать стихи, то это особенно применимо к ней, автору «Вечера» и «Подорожника»: так задушевны и проникновенны интонации ее некнижной, чистой русской речи, что хочется только слушать и слушать «стихов ее белую стаю», а не говорить о ней языком нашей охлаждающей прозы. К тому же трудно уловить и формулировать особенности ее стихотворений, их своеобразную ритмику и композицию — эти неожиданные, но убедительные, эти нелогические,

но тонко психологические переходы от слов настроения к словам описания, от души к природе, от факта к чувству, эти волнующие ассоциации, которыми она навсегда — и для себя, и для читателей — связала свои душевные состояния с какой-нибудь выразительной подробностью пейзажа, обстановки, быта, с какой-нибудь характерной деталью пережитого явления. Она искусно подбирает другим незаметные признаки соответственного момента, она «замечает все, как новое», так что внутренний мир ее не просто обновляется внешним, а сходятся они воедино, в одну слитную и органическую целостность жизни. Легкий жест, движение, та или другая наружная примета лучше всяких излияний обрисовывает ее душу. Разве, например, вся горькая растерянность и смущенность последней встречи не сказываются в этом штрихе: «я на правую руку надела перчатку с левой руки»? И в контексте стихотворения, где звучит осенний мотив:

Память о солнце в сердце слабеет,
Желтей трава;
Ветер снежинками ранними веет
Едва, едва —

разве пуст, разве не заполнен эмоциональным содержанием переход, или промежуток между первыми двумя и последними двумя стихами вот в этой строфе:

Ива на небе пустом распластала
Веер сквозной.
Может быть, лучше, что я не стала
Вашей женой?

И разве мы не чувствуем, какая симпатическая связь ощущений и вещей породила между собой следующие строки:

Это песня последней встречи.
Я взглянула на темный дом.
Только в спальне горели свечи
Равнодушно-желтым огнем?

Общую картину тоски здесь неизбежно дополняет и мертвенно освещает равнодушная желтизна свечей, и нельзя их не заметить и не запомнить. Ибо вещи вмешиваются в душу. И так как внешняя предметность, конкретные очертания, фактическое окружение вообще нужны Ахматовой, то это и вносит в ее лирику начало эпоса, не дает последней расплыться в марево, сообщает ей желанную устойчивость и реальность. Такой манерой лирического рассказа, сплетающего осязательные ни-

ти с бесплотными, такою системой поистине тонких намеков и сближений осуществляет поэтесса теплую жизненность своих созданий, и по нежным, синим венам ее лиризма начинает струиться ощутимая кровь. Конечно, на первый взгляд может показаться, что только внешне связаны у нее строки о чувстве со строками о чем-то постороннем; но очень скоро этот возможный скептицизм читателя рассеивается, и познаешь, что, согласно Гете, внешнее и внутреннее у нее — одно, что постороннего у ней нет; она убеждает в своей искренности, и веришь, что не случайны устанавливаемые ее стихами связи явлений, что природа для нее не декорация, что все слова ее и обо всем пронизаны единством настроения. Ее стихи — ее жизнь. Ни один из них не написан зря, и все они, тоже как бы по завету Гете, созданы по поводу действительного случая из внешней или внутренней, т. е. единой, биографии.

Это пленительно. Но и сама пленительница находится в плену у некоего царевича, у сероглазого короля, у того, кто взял ее сердце, но не отдал надолго своего. И с тех пор она больна любовью и от любви. Но от боли и не зарекается она: «слава тебе, безысходная боль!». Ей нужна мука, трудно представить себе ее счастливой, у нее нет таланта счастливости —

Я не плачу, я не жалуюсь,
Мне счастливой не бывать,
Не целуй меня усталую, —
Смерть придет поцеловать.

Даже общедоступное счастье сна мало ведомо ей, поэтессе бессонницы, этой верной «сиделки» ее ночей. У нее душа — вдова. И она хочет быть прирученной, покоренной, и неспроста читаем мы в одном ее стихотворении: «муж хлестал меня узорчатым, вдвое сложенным ремнем», и в другом стихотворении героиня — рабыня дракона, —

А в пещере у дракона
Нет пощады, нет закона,
И висит на стенке плеть,
Чтобы песен мне не петь.

«Как соломинкой», пьют ее душу, но она пытки мольбой не нарушит и только просит: «когда кончишь, скажи». Беззаветна, отреченна, смиренна ее любовь, но сосредоточенно страстна — «и если б знал ты, как сейчас мне любы твои сухие розовые губы»; и «десять лет замираний и криков, все свои бессонные ночи» умеет она вложить в одно любовное слово. Однако бывают исключительные минуты у этой женщины, которая «от

любви его загадочной, как от боли, в крик кричит, стала желтой и припадочной, еле ноги волочит», которая так страшно говорит ему:

Новых песен не насвистывай,
Песней долго ль обмануть?
Но когти, когти неистовей
Мне чахоточную грудь.

Чтобы кровь из горла хлынула
Поскорее на постель,
Чтобы смерть из сердца вынула
Навсегда проклятый хмель, —

бывают у нее минуты, когда общая смиренность ее отходит вдаль и сменяется реакцией безудержного и буйного протеста. Вот спокойно, в тонах отреченья, говорит она о себе:

Знаю: гадая, не мне обрывать
Нежный цветок маргаритку,
Должен на этой земле испытать
Каждый любовную пытку.
Жгу до зари на окошке свечу
И ни о ком не тоскую —

и вдруг это прерывается исступленным, истошным криком:

Но не хочу, не хочу, не хочу
Знать, как целуют другую.

Или она восклицает:

Не любишь, не хочешь смотреть...
О, как ты красив, проклятый!

И хочется назвать ее тогда: поэтесса-кликуша. Или услышит от нее разлюбивший:

А! ты думал, я тоже такая,
Что можно забыть меня,
Что брошусь, моля и рыдая,
Под копыто гнедого коня.
. . . .
Будь же проклят. Ни словом, ни взглядом
Окаянной души не коснусь.
Но клянусь тебе ангельским садом,
Чудотворной иконой клянусь
И ночей наших пламенным чадом —
Я к тебе никогда не вернусь.

Эти смены мотивов, да и весь общий стиль ее любви связаны с тем, что Анна Ахматова — моральная монастырка, монашен-

ка, с крестом на груди. Она помнит об аде, верит в Божье возмездие. Ее любовь — та же власяница. У нее строгая страсть, и она смущена своей любовью, но, может быть, успокоена тем, что любовь ее несчастна, и, значит, Бог не в обиде, Бог не поруган грешностью своей богомолицы. При этом Ахматова — монастырка, но в миру, но в свете, в блестящем вихре столицы, среди изощренных развлечений и выдающихся людей: сочетание редкое и оригинальное. В Булонском лесу каталась она со своим избранником. В Петербурге шумной жизнью жила эта внутренняя аскетка — «где зимы те, когда я спать ложилась в шестом часу утра?» и да, она любила их,

. . . . .те сборища ночные,
На маленьком столе стаканы ледяные,
Над черным кофеем пахучий, тонкий пар,
Камина красного тяжелый, зимний жар,
Веселость едкую литературной шутки
И друга первый взгляд, беспомощный и жуткий.

Из своей душевной кельи она выходила туда, где

Звенела музыка в саду
Таким невыразимым горем;
Свежо и остро пахли морем
На блюде устрицы во льду.

У нее — чувство Петербурга, она любит его, «гранитный город славы и беды», она до того сжилась с ним, что, кажется, под его сенью, «над Невою темноводной, под улыбкою холодной Императора Петра», навеки застыли тени ее и ее возлюбленного. Но сквозь эту близкую ей стихию столичности и утонченного изящества «что-то слышится родное», слышится именно повесть неприласканного, простого сердца и милая русская бабья душа, и виднеется русская женщина с платочком на голове. Действительно, сколько бабьего, в хорошем смысле этого слова, — в таких, например, строках, которые слишком естественны и незатейливы, чтобы назвать их стихами:

Я с тобой не стану пить вино,
Оттого, что ты — мальчишка озорной.
Знаю я — у вас заведено
С кем попало целоваться под луной.
    А у нас тишь да гладь,
    Божья благодать,
    А у нас светлых глаз
    Нет приказу подымать.

Или:

Со дня Купальницы-Аграфены
Малиновый платок хранит,
Молчит, а ликует, как царь Давид.
В морозной келье стены,
И с ним никто не говорит.

Приду и стану на порог,
Скажу: «Отдай мне мой платок».

Когда читаешь подобные слова, то невольно соглашаешься с тем критиком, который услышал в поэзии Ахматовой тона частушки и повторил ее собственное признание: «лучше б мне частушки задорно выкликать». Из недр народности, как из своего последнего источника, текут ее личные песни, и вообще она — такая русская, великорусская, она светлыми струями своих стихов утоляет нашу оскорбленную жажду родины. Замечательно в ней это соединение: она одновременно индивидуальна и национальна. Изысканная, вкусившая тончайших даров культурности, хрупкая и нервная, Ахматова, вместе с тем, простодушна и принадлежит к общим глубинам исконной России; и творческий лик ее навевает воспоминания о русских иконах, о вдохновениях Андрея Рублева, о явленных бесплотностях Васнецова и Нестерова. Осеняет ее ореол родной страны и старины. Часто говорит она о Новгороде, где «Марфа правила и правил Аракчеев», о древнем городе, над которым «звезд иглистые алмазы к Богу взнесены», в котором она хотела бы окончить «путь свой жертвенный и славный». И мы читаем:

Приду туда, и отлетит томленье.
Мне ранние приятны холода.
Таинственные, темные селенья —
Хранилища молитвы и труда.

Спокойной и уверенной любови
Не превозмочь мне к этой стороне:
Ведь капелька новогородской крови
Во мне — как льдинка в пенистом вине.

И этого никак нельзя поправить,
Не растопил ее великий зной,
И, что бы я ни начинала славить —
Ты, тихая, сияешь предо мной.

Тихая, сияет перед нею ее северная родина. И это сияние льдинки и пенистого вина, это сочетание спокойной и уверенной любови, именно любови, а не любви к северу с великим зноем уже не любови, а любви, земной любви к любимому — вот что является одною из ее самых характерных особенностей.

Она религиозна, она благочестива, этот отпрыск новгородской старины, верная дочь православной церкви, носительница древнего благочестия. Но эта христианка влюблена, а любовь — это язычество. И даже в пределах чтимого христианством Писания она переходит от строгого к страстному, от апостолов к Песни Песней —

Читаю посланья апостолов я,
Слова псалмопевца читаю.
Но звезды синеют, но иней пушист.
И каждая встреча чудесней, —
А в Библии красный кленовый лист
Заложен на Песни Песней.

Влюбленность — язычество, и природа — язычество, так что с православным, с церковным настроением Анны Ахматовой не может не переплетаться и это другое начало. И потому она верит в приметы, она суеверна, она гадает, ворожит, колдует, христианка-цыганка; она ради любимого, но не любящего может «просить у знахарок в наговорной воде корешок иль пришлет ему страшный подарок — свой заветный душистый платок». Она носит на счастье темно-синий шелковый шнурок, она чует воду, и разными другими тайнами делится с нею полное загадок естество. В душе у нее — много романтики и сказки, так что даже лирическую эпопею своей любви она развертывает в двух обликах — реалистическом и фантастическом. С одной стороны, все так ясно, конкретно, здешне, и можно даже догадываться о действительном имени, какое носит герой ее романа; с другой стороны, этот же роман отодвигается в светлую тень и даль призрачного мифа. Иногда эти два освещения соединяются в один белый свет — как, например, в белых стихах несказанно прекрасной лирической поэмы «У самого моря», где в очарованиях юности и легкой праздности выступает эта вместе реальная и волшебная девушка, у самого моря дожидающаяся своего царевича, которого она так-таки и не дождалась, увидела умирающим. В причудливое целое слиты здесь правда и легенда; они не противоречат одна другой, как не противоречат у Ахматовой ее новгородский элемент и ее привязанность к морю, к самому морю, на берегу которого рождается ее любовь, на берегу которого красуется образ покорителя-рыбака:

Руки голы выше локтя,
А глаза синей, чем лед.
Едкий, душный запах дегтя,
Как загар, к тебе идет.

И всегда, всегда распахнут
Ворот куртки голубой.
И рыбачки только ахнут,
Закрасневшись пред тобой.

Даже девочка, что ходит
В город продавать камсу,
Как потерянная бродит
Вечерами на мысу.

Щеки бледны, руки слабы,
Истомленный взор глубок,
Ноги ей щекочут крабы,
Выползая на песок.

Но она уже не ловит
Их протянутой рукой;
Все сильней биенье крови
В теле, раненном тоской.

И все это выдержано в словах и красках изумительной чистоты и чисто-пушкинской простоты. На Ахматовой вообще почиет благодать Пушкина; его традицию продолжает поэтесса, и роднят их заветное для обоих Царское Село, и лебеди царскосельских прудов, и статуи царскосельских парков, до такой степени оживляемые, одушевляемые Ахматовой, что к одной из них, к ее нарядной наготе, она даже ревнует своего желанного, — к той мраморной сопернице своей, про которую она сказала:

И ослепительно стройна,
Поджав незябнущие ноги,
На камне северном она
Сидит и смотрит на дороги.

Да, в Анне Ахматовой не умер Пушкин, не умерло все то благословенное, что связано с ним, Александром Благословенным, и расступаются перед нею тяжкие ряды русских десятилетий, и видит она за ними все те же царскосельские аллеи, по которым бродит незабвенный лицеист:

Смуглый отрок бродил по аллеям
У озерных глухих берегов.
И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов.

Иглы елей густо и колко
Устилают низкие пни.
Здесь лежала его треуголка
И изорванный том Парни.

И вот эта законная наследница Пушкина, уловившая в своих стихах шелест его шагов, полюбила, но серьезного ответа на свою любовь не встретила. Герой украл ее сердце, но «скоро, скоро вернет свою добычу сам», и он смотрит на нее равнодушно или насмешливо, спокойными глазами, «под легким золотом ресниц», и это про него рассказано в стихотворении «Четок» —

. . . .
Ах, кто-то взял на память
Мой белый башмачок.
И дал мне три гвоздики,
Не подымая глаз.
О, милые улики,
Куда мне спрятать вас?
И сердцу горько верить,
Что близок, близок срок,
Что всем он станет мерить
Мой белый башмачок.

Небрежный владелец влюбленного сердца и белого башмачка, этими сокровищами не дорожащий, не останется единственным для Анны Ахматовой; но годы пройдут, а она его не забудет, он для нее — «непоправимо милый», и пусть он теперь «тяжелый и унылый», это не глушит ее чувства. К нему, к первому хочется отнести ее обращение:

Ты пьешь вино, твои нечисты ночи,
Что наяву не знаешь, что во сне,
Но зелены мучительные очи,
Покоя, видно, не нашел в вине.
. . . .
Так дни идут, печали умножая.
Как за тебя мне Господа молить?
Ты угадал: моя любовь такая,
Что даже ты ее не мог убить.

Все психологические детали этого романа явлены в чарующих стихах «Вечера» и «Четок», «Белой стаи» и «Подорожника», и чтобы его узнать, надо их прочесть целиком. Отметим лишь ту из его важных и своеобразных особенностей, что герой его — поэт, а героиня — поэтесса. Похититель сердца, других, «прекрасных рук счастливый пленник», оказывается, — «знаменитый современник», и его любовную тяжбу с героиней рассудят когда-нибудь потомки, и когда-нибудь дети прочтут в учебниках имя отвергнутой им женщины, — она войдет в его биографию; он не дал ей, сероглазый жених, любви и покоя,

зато подарит ее горькою славой. Но биография пересечется здесь с биографией, его стихи встретят ее, потому что и она их пишет, и из стихов в стихи переливается дыхание обоих: «голос твой поет в моих стихах, в твоих стихах мое дыханье веет». К ордену поэзии принадлежат они оба, дышат ею оба, но только он не любит ее стихов, т. е., значит, ее души, ее дыхания, и даже сказал ей однажды: «быть поэтом женщине — нелепость». Едва ли это с его стороны — ревность к Аполлону, зависть к возможной чужой славе; но во всяком случае между ними становится то, что их соединяет, — между ними становится поэзия. Иногда она мешает его творчеству — «этих строчек не допишешь: я к тебе пришла»; но в общем, как его сердцу, так и его песням не является она препоной, потому что он не обращает на нее внимания, — а вот ей не дает он жить и петь.

. . . .
Вы, приказавший мне: довольно,
Пойди, убей свою любовь!
И вот я таю, я безвольна,
Но все сильней скучает кровь.

И если я умру, то кто же
Мои стихи напишет вам,
Кто стать звенящими поможет
Еще не сказанным словам?

А ей так хотелось бы, чтобы звонким ручьем зазвенели таящиеся в ней стихи, чтобы запела живущая в ней птица-тоска, и ей так хотелось бы «его, его в устах своих прославить, как женщина прославить не могла». Но томления любви не позволяют ей писать, «не допишу я этих нежных строк», и лежит перед нею «непоправимо белая страница». Между тем у нее, у этой Христовой невесты, но и поэтовой невесты, глубока потребность в поэзии, сильна «предпесенная тревога», и «нестерпимо больно» ее душе «любовное молчание». Она любит свою Музу, сестру-Музу, она так явственно видит ее, в веночке темном, ее смуглые руки, ее смуглые ноги, и верит она:

А недописанную мной страницу —
Божественно спокойна и легка —
Допишет Музы смуглая рука.

Вдохновенья ждет она, как Божьей благодати; для нее творчество — священнодействие, с молитвой приступает она к стихам, причащается поэзии, как святых тайн:

Я так молилась: «Утоли
Глухую жажду песнопенья».
Но нет земному от земли
И не было освобожденья.

Как дым от жертвы, что не мог
Взлететь к престолу Сил и Славы,
А только стелется у ног,
Молитвенно целуя травы, —

Так я, Господь, простерта ниц:
Коснется ли огонь небесный
Моих сомкнувшихся ресниц
И немоты моей чудесной?

Роман религиозной поэтессы, слагающийся из тончайших оттенков, роман поэтессы и поэта осложняется еще тем, что сюда привходит третий. Он — юный, он — мальчик, он к ногам ее положен, ласковый лежит, он жадно и жарко гладит холодные руки ее, он приносит ей белые розы, мускатные розы, но она не отвечает ему любовью, и плачет высокий мальчик, и на взморье тайная боль разлуки стонет белою чайкой, — и не выдержал он ее «нелюбови», своей непринятой первой любви, — и вот он умер, и она молится о нем в католическом храме:

Высокие своды костела
Синей, чем небесная твердь...
Прости меня, мальчик веселый,
Что я принесла тебе смерть!
. . . .
Прости меня, мальчик веселый,
Совенок замученный мой.
Сегодня мне из костела
Так трудно уйти домой.

«Тихо плывут года». События сердца не проходят; но если исключить отдельные вспышки любовного огня, неожиданные мгновенья молодости, принесенные солеными брызгами моря и ветра и предчувствием каких-то счастливых свиданий, то страницы сердца еще более матовы, чем прежде, и в затихшей келье духа еще слышнее мотивы отречения.

И легкие месяцы будут над нами
Как снежные звезды летать.

Легкие месяцы и какая-то грустная облегченность души («мне даже легче стало без любви»), и легкость изнеможенного тела. «В недуге горестном ее томится плоть», у нее — «воско-

вая, сухая рука», и можно ли представить себе более трогательные звуки, чем эти:

Так раненого журавля
Зовут другие: курлы, курлы!
Когда осенние поля
И рыхлы, и теплы...

И я, больная, слышу зов.
Шум крыльев золотых
Из плотных низких облаков
И зарослей густых:

«Пора лететь, пора лететь
Над полем и рекой.
Ведь ты уже не можешь петь
И слезы со щеки стереть
Ослабнувшей рукой»?..

Сменяются в ней очарования любви с ее разочарованиями, еще отдаешь кому-то и «стихов своих белую стаю, и очей своих синих пожар», но сильнее всего — «богомольная печаль» и чувство отрешенности, как будто уже переступила она земной порог, как будто она — «уже привыкшая к высоким, чистым звонам, уже судимая не по земным законам», как будто происходит уже с нею «посмертное блуждание души».

И, может быть, с этими настроениями отреченности и отрешенности связано то, что в личную жизнь поэтессы, как и в личную жизнь каждого из нас, вошла общая печаль, проникла великая русская скорбь. У Анны Ахматовой личное не погибло, но осложнился общественностью ее внутренний мир, и под воздействием событий в проникновенные слова претворились всегда свойственные ей предрасположения патриотизма, органическое чувство родины. Когда траурная тень войны покрыла родную землю, Ахматова, закрыв лицо, умоляла Бога до первой битвы умертвить ее; из памяти ее, «как груз отныне лишний, исчезли тени песен и страстей, — ей, опустевшей, приказал Всевышний стать страшной книгой грозовых вестей». И такою молитвой молится она, ощутившая в себе печаль царя Давида:

Дай мне горькие годы недуга,
Задыханья, бессонницу, жар,
Отыми и ребенка, и друга,
И таинственный песенный дар.
Так молюсь за Твоей литургией
После стольких томительных дней,

Чтобы туча над темной Россией
Стала облаком в славе лучей.

Ей нужно, чтобы Богородицын плат, Богородицын плащ спасительным покровом разостлался над ее несчастной страной. И не мало близких ей ушли на войну, ушли — и не вернулись.

Вестей от него не получишь больше,
Не услышишь ты про него.
В объятой пожарами скорбной Польше
Не найдешь могилы его.

И про одного из них, из этих самоотверженных сыновей России, мы читаем:

О, нет, я не тебя любила,
Палима сладостным огнем, —
Так объясни, какая сила
В печальном имени твоем.

Передо мною на колени
Ты стал, как будто ждал венца,
И смертные коснулись тени
Спокойно-юного лица.

И ты ушел не за победой,
За смертью. Ночи глубоки.
О, ангел мой, не знай, не ведай
Моей теперешней тоски.

Но если белым солнцем рая
В лесу осветится тропа,
Но если птица полевая
Взлетит с колючего снопа, —

Я знаю: это ты, убитый,
Мне хочешь рассказать о том,
И снова вижу холм изрытый
Над окровавленным Днестром.

Забуду дни любви и славы,
Забуду молодость мою,
Душа темна, пути лукавы,
Но образ твой, твой подвиг правый
До часа смерти сохраню.

Образ русского воина бледнеет только перед образом России, зримо или незримо, но всегда сопровождающим Анну Ахматову. И когда наступил бесславный конец войны и то бесславное, что началось за ним, из вдохновенных уст поэтессы изникли торжественные стихи:

Когда в тоске самоубийства
Народ гостей немецких ждал
И дух суровый византийства
От русской церкви отлетал, —
Мне голос был. Он звал утешно,
Он говорил: «Иди сюда,
Оставь свой край глухой и грешный
Оставь Россию навсегда.
Я кровь от рук твоих отмою,
Из сердца выну черный стыд,
Я новым именем покрою
Боль поражений и обид».

Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернился скорбный дух.

О, нет! Ничем и никогда не осквернился дух нашей прекрасной поэтессы. Чистой вынесла и спасла она свою душу из былой праздности Петербурга и Павловска холмистого, изо всяких соблазнов жеманства и неврастеничности, и не покинула ее великая и светлая простота, материнский дар ее простой России.

Как одно из проявлений этой святой простоты, всегда живет в Ахматовой, сердце свое отдавшей пыткам и чарам «великой земной любви» (хотя и не единственной) — живет в ней негромкий, но все же внятный мотив материнства. Не осуществилось оно до конца, не с полным достоинством несла она его «светлую пытку», потому что материнство — это осень женского века, или, по крайней мере, его серьезное лето, а той, о ком говорит наша поэтесса, полюбилась «длинная весна», полюбились многие любви, — но тоскою и покаянием искупила она этот грех незаконной весенности... Впрочем, лучше услышим об этом ее собственные слова:

«Где, высокая, твой цыганенок,
Тот, что плакал под черным платком,
Где твой маленький первый ребенок,
Что ты знаешь, что помнишь о нем?..»

«Доля матери — светлая пытка,
Я достойна ее не была.
В белый рай растворилась калитка,
Магдалина сыночка взяла.

Каждый день мой — веселый, хороший,
Заблудилась я в длинной весне,
Только руки тоскуют по ноше,
Только плач его слышу во сне.

Станет сердце тревожным и томным,
И не помню тогда ничего,
Все брожу я по комнатам темным,
Все ищу колыбельку его».

Сиротеет не только ребенок без матери, но и мать без ребенка. Ее опустевшие, праздные руки тоскуют по ноше. Но еще тяжелее тоска другой матери — той, чье скорбное лицо на фоне русского ужаса показала нам чуткая душою Анна Ахматова:

Для того ль тебя носила
Я когда-то на руках?
Для того ль сияла сила
В голубых твоих глазах?..

Вырос стройный и высокий,
Песни пел, мадеру пил,
К Анатолии далекой
Миноносец свой водил.

На Малаховом кургане
Офицера расстреляли.
Без недели двадцать лет
Он глядел на Божий свет.

Здесь позвольте окончить цитаты из Анны Ахматовой, хотя и трудно остановиться, когда черпаешь из этого милого и светлого родника. Трудно остановиться, и потому все-таки — еще одно, последнее сказание, еще одно стихотворение — из «Подорожника».

Я спросила у кукушки,
Сколько лет я проживу...
Сосен дрогнули верхушки,
Желтый луч упал в траву,
Но ни звука в чаще свежей.
Я иду домой.
И прохладный ветер нежит
Лоб горячий мой.

Было бы очень счастливо для русской поэзии, если бы кукушка ошиблась. Ибо нужна духовной России Анна Ахматова, последний цветок благородной русской культуры, хранительница поэтического благочестия, такое олицетворение прошлого, которое способно утешить в настоящем и подать надежду на будущее.





В. БЛОХ

Книга и человек

Посвящается А. С.

> Я только голосом лебединым.
> Говорю с неправедной луной.
>
> *Ахматова.* Anno Domini MCMXXI

Все собирают книги. Чтобы ни вышло: стихи и прозу, художественное издание и научное исследование, — все несут домой и всему находят место: в шкафах и на полках. Собирательство книг стало всеобщим; оно захватило юношей и пожилых людей. Что это значит? Почему книга, еще недавно служившая приманкой для немногих, — стала кумиром, которому поклоняются все? Мы — не только ревностные собиратели, но и прекрасные охранители книг. Обращаемся с ними бережно до педантизма, аккуратно до нелепости, со страхом разрезая страницы, с трепетом прикасаясь к полям. Загромождаем входы и выходы наших жилищ шкафами и полками. Строим баррикады из книг. При этом — каждая книга имеет свое место. Собирая и охраняя, вместе с тем классифицируем; ведем учет накопленным сокровищам. У нас на душе лежит тягчайший грех пред человечеством: мы превратили книгу в предмет коллекционирования. Книга — это воплотившаяся в слово человеческая мысль. И не найти для нее места менее достойного, нежели на полках современной библиотеки, занумерованной и заклассифицированной, не разрезанной и опрятной. Ну, словно такой, как будто мы ее и не читали. Современный книгособиратель враждебен писателю. Последнему важно только одно: чтобы его читали. Его нисколько не интересует судьба того или иного экземпляра книги. Пусть будут растерзаны при чтении страницы, загрязнены поля, — была бы книга прочтена! Чем

больше собирают книги, чем лучше их охраняют, чем точнее классифицируют, тем реже их прочитывают. Мы не одолживаем книг, не оставляем их раскрытыми на столах, чтобы привлечь случайный взор редким словом, драгоценной мыслью... Мы скупо владеем книгами и налепляем на них ex libris. Небывалый расцвет книжных знаков падает на наше время. За короткий срок, при общем бездействии печатного станка, вышло 4—5 изданий, посвященных ex libris'ам. Прежде — они были у немногих. У тех, кто были создателями замечательных книжных собраний. Теперь они у всех. Всякий, покупающий книги, имеет свой книжный знак. Этим — он лишь окончательно выдает свое отношение к книге. Это моя книга, и это тоже моя книга, и это все мои книги; об этом кричит какой-нибудь уродливый ex libris с рисунком стиля moderne, — вот голос современного книгособирателя. Он болеет тщеславием. Его по-человечески жаль. Тщетно он надеется, что с его именем соединится память об услуге человечеству.

Можно очень много и очень хорошо говорить в защиту книжных знаков, их эстетики и смысла. Да, книжный знак имеет и свою историю, и свое оправдание. Но мы спрашиваем, что кроме чувства досады можно испытывать при виде томика Блока с ex libris'ом какого-нибудь N N, замечательного лишь тем, что у него было много денег и поэтому много книг.

Есть два вида ex libris'ов, особенно характерных для современности. В одном из них мы находим портрет его обладателя. В этом случае книжный знак становится фотографической карточкой, налепляемой на переплет каждой книги. Еще любопытнее другой: он изображает книгу и лежащий на ней ключ. Символическое изображение современного книгособирательства. Некогда книга была другом человека, его спутником. Она будила мысли и чувства.

У старой книги есть запах. Тот своеобразный запах, за который мы ее любим. Пометки на полях, карандашные зарисовки, вкладные листы — свидетельствуют о долгих часах, проведенных в общении с книгой. Наша книга — предстанет перед потомством холодной и бездушной.

Ее неразрезанные страницы и безупречно чистые поля будут говорить о том, что мы не читали книг, не прислушивались к голосу писателя. Мы только их оберегали в своих шкафах.

Перестав быть читателями, стали коллекционерами и «любителями». В шуме и гаме современной поэзии одиноко звучит голос Анны Ахматовой. Она переживает светлую пору: расцвет своего дарования. Но в душе зарождаются ужасные сомнения:

Теперь никто не станет слушать песен
Моя последняя, мир больше не чудесен.

Ей чудится:

И висит на стенке плеть,
Чтобы песен мне не петь.

Ее никто не слушает:

Я только голосом лебединым
Говорю с неправедной луной.

Но «неправедная луна» обернулась тысячами читателей. К голосу Ахматовой прислушиваются, как ни какому другому. Наряду с Блоком ее читают больше всего.

Поэт — одиночка, поэт — монашенка, поэт — лирик, она замкнулась в кругу человеческих отношений и чувств. В ее поэзии только двое: я и ты. Ахматовой нет дела до всего окружающего. Она не отзывается на события. Ее стихи не имеют названия. Больше всего опасается Ахматова суровости:

Если надо — меня убей, —
Но не будь со мною суров.

Эта нежная человечность лебединого голоса привлекла всех к Ахматовой. Не верьте тому, кто говорит, что не любит Анны Ахматовой. Он стыдится в этом признаться. Мы утомились от бездушной поэзии. Нам невыносимы больше пустые слова пустых людей. Мы чаем человека — художника, художника, который имел бы, что сказать. И если нас непреодолимо влечет к себе Анна Ахматова, если мы читаем ее стихи, готовые принять их за самую светлую полосу на современном поэтическом горизонте, то лишь потому, что за поэтом мы явственно различаем человека, как неотступную тень его.

Не только в поэзии, во всей художественной жизни намечается сдвиг. В истории искусств, эпохой, нас наиболее интересующей, — является уже не Ренессанс, — барокко. Еще недавно переживали мы в России увлечение XVIII столетием. Только оно немыслимо. Мы исследуем живопись барокко, как искусство «наше», в чьей светотени нам открываются, неуловимые при полном свете, движения человеческой души. И может быть, прежде всего, искусство нидерландское, живопись Голландии созвучит нашему времени и должна вызвать исключительный интерес. Точки зрения на это наиболее человеческое искусство должны быть коренным образом пересмотрены и видоизменены, но где, в каком искусстве других времен и других

стран художники проникали до столь глубоких пластов душевной жизни, как в старине Вермэра и Рембрандта? Какое другое искусство столь же пристально приглядывалось к последнему из людей.

Веет весной совсем особого Возрождения. Мало-помалу мы отойдем от исключительной живописи nature mort'ов и поэзии, воспевающей пыль библиотек. Нужно только пробудиться этому интересу к человеку, чтобы люди начали общаться и делиться мыслями, теперь нам как будто незачем собираться; мы не знаем, о чем говорить и не умеем просто говорить. Поэтому нынешние собрания людей так тягостны, томительны, скучны. Не то было в лучшие времена расцвета культуры, в Пушкинскую пору, когда люди сходились, беседовали, вместе любили, горячились, спорили и страдали, в те благополучные времена, когда все обладали маленькими талантами писать «стихи в альбом», рисовать вензеля, сочинять экспромты... Тогда книга играла служебную роль. От ее мыслей загоралось живым пламенем воображение собеседников; текли речи. Во времена «вторников» Каролины Павловой не к чему было коллекционировать книги. Не то теперь, когда человек замкнулся; каждый в четырех стенах своей библиотеки. Книга должна заменить человека, — но не может его заменить. Розанов где-то говорит, что с тех пор как изобрели книгопечатанье, настоящая любовь стала невозможной.

Любовь к книге поглотила любовь к человеку. Те явления нашей художественной жизни, о которых мы упоминали выше, свидетельствуют о пробуждающемся внимании к человеку, не только к художнику — человеку, но и человеку просто. Вместе с тем книга потеряет ту магическую власть, которую она приобрела над ними. Из коллекционеров и «любителей» книг мы превратимся в читателей книг. Коллекционируют книги лишь в упадочное время.

Напомним в заключение, что поэт, со смертью которого разбилось самое дорогое для нас сердце, Александр Блок, завещал в своих стихах девушке, чтобы она полюбила «простого человека, который любит землю и небо больше, чем рифмованные и нерифмованные стихи о земле и небе».



В. БРЮСОВ

Среди стихов

Пожалуй, еще печальнее, когда поэт повторяет самого себя, и повторение это — безмерно бледнее. Таковы стихи Анны Ахматовой *. Местами они кажутся пародией на Ахматову, с постоянными срывами в такие прозаизмы —

От меня ты не хочешь детей
И не любишь моих стихов.

Тебе я милой не была,
Ты мне постыл.

Или в такие песенные склады —

А в пещере у дракона
Нет пощады, нет закона.

Причем дальше сообщается, что у этого «дракона» — «висит на стенке плеть» (странный дракон!). Весьма жаль, что близкие друзья не отговорили А. Ахматову от печатания (и — увы — перепечатания!) многих ее последних стихов.



* *Ахматова А.* Anno Domini MCMXXI. Пг.: «Петрополис», 1922.

В. ВИНОГРАДОВ

О символике А. Ахматовой *

Бывают истинные поэты, у которых объем поэтического языкового сознания узок чрезвычайно. Как вдовы преданные «перебирают мужнины слова», так они тогда бьются в тисках немногих образов и воплощающих их формул словесных. Обреченные в узком кругу привычных символов объективировать все содержание своего поэтического сознания, эти поэты научаются ощущать очарование слов-нищих, износивших свой образный ореол в языке обыденном. И на этой почве создается трогательная привязанность их к самым простым из этих слов, которые становятся тогда центрами семантических сфер и на которые, как на психический фон, наслаиваются тогда ряды символов, связанных крепко один с другим нитями ассоциа-

---

* *Символикой* называю первую часть *стилистики*. Всех же отделов стилистики — два: символика и композиция. Об этом подробнее см. в статье моей: «Стиль жития прот. Аввакума» (в имеющем выйти Сборнике статей Л. В. Щербы, Л. П. Якубинского, Б. А. Ларина и В. В. Виноградова — под заглавием: «Русская поэтическая речь»).

Символика — та глава поэтической стилистики, которая изучает системы индивидуально-творческого подбора символов, устанавливая их типы и историческую преемственность: определяет значение символов, пути их развития и группировки по гнездам с семасиологической и эвфонической точек зрения. «Символ» понимаю в обычном лингвистическом смысле. См. об этом у: *Sechehaye*. Programme et méthodes de la linguistique théorique. Paris, 1908. На всякий случай приведу определение *Sechehaye* из статьи «La stylistique et la linguistique théorique»: Le symbole n’est pas un signe arbitrairement choisi pour corresponds à une idée préexistante, mais la condition linguistique nècessaire à une opération psyhologique, a savoir la formation d’une idée verbale. Mélanges de linquistique offerts a M. Ferd. de Saussure. Paris, 1908. 175.

ций. И эти центры семантических сфер, собрав вокруг себя актами длительных апперцепции многочисленную группу символов, которые в непрестанном кружении своем бросают отблески друг на друга, — эти слова незаметные, отсветами свиты своей озаренные, приобретают в поэзии, их возлюбившей, эмоциональный вес и значительность необыкновенную.

Понятно, что восприятие такой символики может поразить языковое чутье массового читателя: он начинает переживать иллюзию, будто на его глазах происходит воскресение из мертвых старых его знакомых. Но для того, чтобы это обаяние не померкло под влиянием однообразия объектов созерцания, необходимо, чтобы символы воскресающие являлись все в новых позах и в неожиданном расположении.

В этом — глубокий трагизм, но и своеобразие поэтов, которым «хорошо в затворе тесном». Запертые в «затворе тесном» слов простых, обыденных и их первичных сцеплений в рамках (синтаксических) привычных, эти поэты все свои творческие силы принуждаются отдать созданию новых или преобразованию старых схем, которыми определяется композиция знакомых словосочетаний.

В «горнице» скромной они неустанно переставляют одни и те же вещи и достигают в этом виртуозности необычайной. Новыми формами композиции они обостряют «свежесть слов» и преодолевают их однообразное мелькание (в эмоциональном ореоле слов из «лохмотьев сиротства» шьют «брачные ризы»). Это — обобщенная характеристика стиля Анны Ахматовой.

Ее оправдание естественно навязывает лингвисту * две задачи:

---

* Имею смелость всю вообще область поэтической *стилистики, в* моем понимании, относить к *лингвистике*. К сожалению, не только широкие круги общества, но и историки литературы до сих пор в суждениях о лингвистике основываются на архаическом и уже преодоленном определении ее как *естественнонаучной* дисциплины, занимающейся только установкой *механически-причинной* связи между явлениями языка (см. такое понимание, напр.: *Эйхенбаум Б. М.* Мелодика стиха. Пг., 1922). Это недоразумение давно уже беспокоит лингвистов. Бодуэн де Куртенэ заявил со свойственной ему решительностью, что «причислять языковедение к естественным наукам — абсурд» (Крит.-биогр. сл. Венгерова. Т. V. С. 33—35. Ср. М. Фасмер. И. А. Бодуэн де Куртенэ) ср. у Brédl'я в «Essai de sémantique» главу: «La linguistique est-elle une science naturelle?». Paris, 1908. P. 308—331. Возрождение в русском языкознании интереса к Потебне, а в связи с этим направленность в сторону синтаксиса и семантики, поможет — надо надеяться — разрушить натуралистический примитивизм.

1) на анализе некоторых символических рядов показать характерные особенности семантических сплетений в поэзии Ахматовой и обусловленные ими индивидуальные отличия в значении символов, определив пути движения словесных ассоциаций в языковом сознании поэтессы;

2) описать своеобразия ее стиля в сфере композиционной организации простейших синтаксических групп.

Предлагаемая статья — попытка осветить первую проблему. Материалом будут служить лишь три семантических сферы, каждая из которых ядром своим имеет слово, обремененное роями ассоциаций в сознании Ахматовой и необычайно острое по своим эмоциональным эффектам. Слова эти женскому типу эмоционального мышления особенно близкие, — вот: *песня, молитва и любовь**.

1

Поэтическому сознанию Ахматовой мир открывается поющим. Это не значит, что в процессе художественного оформления созерцания мира ей прежде всего, как, напр., Андрею Белому или Бальмонту, чудятся волны определенных звуков, состав которых варьируется в зависимости от эмоциональных предрасположений. В этом случае чередования стройные звуков, иногда даже звук один, оказываются как бы нитью, которой стягиваются слова с фонетически близкой окраской. Правда, в творчестве Ахматовой есть и эти примеры эвфонического подбора символов, отражающих движением своим акустические эффекты, но они не многочисленны**.

---

* Цитирую «Четки» по 8-му изд. (Алконост. Пг., 1922), «Белую стаю» по 3-му изд. (Алконост. Пг., 1922) и поэму «У самого моря» по отд. изд.

** Цепь эвфонических явлений в поэзии Ахматовой начинается стихом: «Длинны волны рассеченных грив» (Вечер, 14), где повторение звука *Н*, дважды долготой скрепленное, передает эмоциональное переживание тянущейся, волнистой массы волос, получив, по-видимому, это значение в слове «длинный».

В других ранних стихах:

И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест *шагов* (Ibid., 16).

сонорный *Л*, затихая, усиливает шуршание слов, нанизанных на звук *Ш*.

Эта бледность звуковых эффектов («звуковых гаданий и угаданий стиха») в поэтическом восприятии Ахматовой отражается и на характере связи между символами соседними: лишь в редких случаях ощутительно взаимодействие на основах равновесия ассоциаций от смысла и ассоциаций по созвучиям; борьбы же между ними и вовсе не заметно. В поэзии Ахматовой бывает лишь так, что из большого круга слов, ассоциированных тесно в силу близости сфер представлений, выступают рядом группы, связанные единством фонических элементов *.

В этой же книге «Вечер» однообразно-скрипучие шорохи осоки имитируются подбором к ее имени эпитета с теми же суффиксальными частями, и эта монофония обостряется повторением аккордного символа:

> Прошуми высокой осокой
> *Про весну,* про мою *весну* (Вечер, 52).

Здесь же сопоставление героини с кукушкой определяет характер замыкающих стихи слов, которые изглашением своим на звук *У* с предшествующими заднеязычными напоминают кукование:

> Заведут, и *кукую*
> Знаешь, долю *такую*
> Лишь врагу
> Пожелать я могу (Ibid., 78).

В «Подорожнике» всплески воды передаются подбором слов, в которых кружится звук *Л:*

> И слышу плеск широких крыл
> Над гладью голубой (Подорожник, 34).

* Напр., в языковом сознании Ахматовой узами прочными сцеплены слова: *вечер—ветер.* Они являются почти всегда в паре, то как рифмы:

> Хорони, хорони меня, ветер!
> Родные мои не пришли.
> Надо мною блуждающий вечер
> И дыханье тихой земли... (Вечер, 51);

то образ вечера влечет за собою слово — «ветер», как сопутствующее представление или как передового члена новой семантической группы:

> Синий *вечер. Ветры* кротко стихли (Вечер, 17).
> *Безветрен* вечер... (Четки, 12).
> *Вечерний* и наклонный
> Передо мною путь...
> А нынче только *ветры*... (Разлука. Белая стая, 37;
> Ibid., 115; Подорожник, 42 и т. п.).

В этот ряд символов естественно вплетается (при посредстве образов вроде: «покров вечерней тьмы» — Вечер, 62; «ранний

И Ахматова в узких пределах таких установившихся смысловых сплетений иногда производит перемещения, обостряя переживание привычных образов музыкальными нюансами. Напр., образ дома тихого («Сразу стало тихо в доме»), расчленяясь, рождает представление о воротах, которое всегда в поэтическом сознании Ахматовой сопровождается очень резкою эмоциональной пульсацией, потому что с воротами, как границей «родной страны», ассоциированы наиболее жгучие из ее поэтических видений*.

мрак» — Подорожник, 9) эпитет — «Черный», который может одинаково определять и вечер, и ветер:

Черный ветер меня успокоит (Anno Dom., 1).
Черный ветер огоньки качал (Ibid., 88).
Вечер черен... (Подорожник, 9).

Любопытно, что слово — *«ветер»* не только само вызывает, как определяющий признак, имя *«черного»*, но оно, так сказать, тянет иногда *за* собою этот эпитет, который тогда располагается в ближайшем окружении.

Лишь *ветер* каменного века
В ворота *черные* стучит *(Б.* Ст., 36).
Ветер душный и суровый
С *черных* труб сметает гарь... (Четки, 68).
Заметает *ветерок* соленый
Черных лодок узкие следы (Четки, 73).

Таким же образом слова: «вечерний» и «черный», вступая в одну семантическую группу, приобретают склонность к совместному появлению.

Закрой эту *черную* рану
Покровом *вечерней* тьмы (Вечер, 52).

(Ср. вызов эпитетом «вечерний» по контрасту слова — «*светло*» в стихах:

В *вечерней* думе
По усопшем *светло* горевать,

где — в зависимости от окружающих символов — оба определения переведены в эмоциональный план — с затушевкой зрительных ассоциаций.)

Конечно, в таких случаях фоническое родство оказывается лишь неизбежным спутником смысловых явлений. Но раз потенциально даны условия для его осознания и использования, возможно возобладание фонических ассоциаций, под влиянием которого яркость сопутствующих представлений растворяется в остроте музыкальных эмоций.

* Я сбежала, перил не касаясь,
Я бежала за ним до ворот (Вечер, 19).

Образ ворот иногда сочетается с представлением о стуке:

Лишь ветер каменного века
В ворота черные стучит (Б. Ст., 36),

и в этом случае акустические воспроизведения стука могут повлиять на выбор живописующих ворота слов:

Плотно заперты ворота (Подор., 9).

Начавшись здесь, игра звуковыми переливами продолжается, развиваясь в плоскости уже окрепших символических ассоциаций:

Вечер черен, ветер тих (Ibid.).

Такие же порывистые, словно вспышкой звукового чутья рожденные сближения символов — семантически одногруппных, а в единичных явлениях — даже разногруппных — можно заметить, напр., и в следующих стихах:

По твердому *гребню сугроба*
В твой белый таинственный дом
. . . . .идем (Подорожник, 38).
Мурка серый, не *мурлычь*!.. (Ibid., 39)*.

Но все это не бросается в глаза и уши, а выискивается. Явления звукоподражания, эвфонических сцеплений, вызывающих новые эмоциональные нюансы, словом, разного рода отражения в фонетическом облике слова тех эмоционально-акустических эффектов, которые сопутствуют рядам представлений, не составляют существенной стихии в поэзии Ахматовой. Происходит это оттого, что Ахматова, *хотя* и *воспроизводит мир* как бы *в моменты пения,* но самое музыку *звуков воспринимает смутно:*

Оттого ль *его сон безмятежен и мирен,*
Что я здесь; у *закрытых ворот*... (Ibid., 54).
Клялась, что погибнешь в разлуке,
И жгучую радость таила,
Рыдая у черных ворот... (Ibid., 85).
Как в ворота чугунные *вьедешь,*
Тронет тело *блаженная дрожь* (Б. Ст., 53).

* Ср. процесс своеобразной этимологизации по созвучью:

Сияла сила
В голубых твоих глазах (Бел. Ст., 66).
Вдруг последняя сила
В синих глазах ожила (Ibid., 75).

она проецирует в них кружащиеся рои своих изменчивых эмоций.

Для поэзии Ахматовой характерно то, что *лица и явления в мире ее грез становятся в позу поющих, и при этом — явления аккомпанируют внутренней речи героини.*

Прежде всего всегда и всем *поет* или находится в «*предпесенной* тревоге» (Б. Ст., 21) та самая героиня, через призму которой преломляется все созерцание явлений в поэзии Ахматовой, и от имени которой ведется речь [ведь она—поэтесса, и вместе с «Музой-сестрой» (Вечер, 57) «стихи слагает» и вместе же поет (Б. Ст., 58, Anno Dom., 27)]. Она поет наедине — себе самой:

Я на солнечном восходе
Про любовь *пою* (Веч., 46).
Я *пела* обратной дорогой
О моем несказанном веселье (Б. Ст., 85).

Поет «милому»:

Я спою тебе, чтоб ты не плакал,
Песенку о вечере разлук (Четки, 34);

— бессоннице:

Что, красавица, что, беззаконница,
Разве плохо я тебе пою? (Четки, 43).

«Песня» — ее любимое дело и слово. «Песней» она «скликает лебедей» (Подорожник, 32) и песней «взволнованного голоса» (Четки, 51) откликается на все явления, сопровождает ею все переживания: у нее есть «песнь прощальной боли» (Б. Ст., 57), «песня последней встречи» (Вечер, 26), «песня о песне» (Б. Ст., 12), «песенка о вечере разлук» (Четки, 34, 80).

Бывает и «смутная песня затравленных струн», когда она сама — поэтесса — метонимически скрывается за лирой, как бы растворяется в ней, и эту лиру то трогает возлюбленный,

Ты только тронул грудь мою,
Как лиру трогали поэты,
Чтоб слышать кроткие ответы
На требовательное «люблю» (Б. Ст., 18);

то струны ее «терзает без цели восковая, сухая рука» самой поэтессы (Б. Ст., 36).

«Таинственный *песенный дар»* предлагается, как высшая жертва за Россию (Молитва. Б. Ст., 67). И запрещение песен рисуется, как крайнее лишение:

И висит на стенке плеть,
Чтобы *песен* мне не *петь* (Anno Dom., 8).

Как зачин или рефрен стихотворений, звучит нередко ссылка на отсутствие «песен» о теме взятой:

Эта встреча никем не *воспета,*
И *без песен* печаль улеглась (Подорожник, 32).

Да будет живым, не *воспетым*
Моей не узнавший любви (Anno Dom., 27).

Как *песня,* воспринимается радость любовных свиданий:

И в этот час была мне отдана
Последняя из всех безумных *песен* (Четки, 29),

и от горечи обманутых надежд остается *песня:*

Одной надеждой меньше стало,
Одною *песней* больше будет (Бел. Ст., 22).

Самая напряженность возбужденно-ликующих или горестных чувств определяется путем указаний на характер исполнения песен. При весеннем возрождении:

Песню ту, что прежде надоела,
Как новую, с волнением *поешь* (Бел. Ст., 85).

Напротив, смертная пора, время «грозовых вестей» и «сроков страшных», когда «станет тесно от свежих могил», характеризуется прежде всего исчезновением «теней песен»:

Из памяти, как груз отныне лишний,
Исчезли тени песен и страстей (Бел. Ст., 81).

Теперь никто не станет слушать песен (Подор., 37).

Ср.: Даже птицы сегодня *не пели* (Бел. Ст., 60).

И той с поседелыми волосами, с туманом слез в глазах, которая уходит на смерть, говорит «сестра»:

ты уже *не понимаешь пенья* птиц (Четки, 66).

И у потерявшей «ласкового жениха» «нежной пленницею *песня умерла* в груди» (Anno Dom., 55)*.

---

* Ср. изображение жизни без песен:

Так, земле и небесам чужая,
Я живу и *больше не пою,*
Словно ты у ада и у рая
Отнял душу вольную мою (Anno Dom., 68).

«Песня» выступает, как главное орудие любовного обольщения:

Новых *песен* не насвистывай:
Песней долго ль обмануть? (Подор., 35).

Да только *песни* такой не знала,
Чтобы царевич со мной остался.
(У самого моря. Алкон. 1921, 19).

Где ж ты песенку услыхала,
Ту, что царевича приманит (Ibid., 26; ср. 29*).

Песня навязчиво преследует сознание поэтессы, когда ей нужен объект сравнения:

Упрямая, жду, что случится,
Как в песне, случится со мной (Anno Dom., 40).

И слаще всех *песен пропетых*
Мне этот исполненный сон (Подор., 38).

И исполненный жгучего бреда
Милый голос, *как песня,* звучит (Бел. Ст., 53).

Во мне еще, *как песня* или горе,
Последняя зима перед войной (Бел. Ст., 63).

Песнями плененная, героиня стихов Ахматовой — сама целиком превращается в песню:

Я к нему влетаю только *песней* (Бел. Ст., 110).

Вполне естественно, что при такой «жажде *песнопенья»* все психические волнения, все действия в стиле Ахматовой выражаются парными глагольными формами, и одною из них (первою) является глагол — *петь,* в значение которого лишь вносятся как бы оттенки некие присоединением другого символа:

Вот для чего я *пела и мечтала* (Подор., 47).

Тяжела ты, любовная память!
Мне в дыму твоем *петь и гореть* (Бел. Ст., 16).

---

* Ср. Вечер, 54:

Оттого ль его (царевича) сон безмятежен и мирен,
Что уже светлоокая, нежная Сирин
Над царевичем песню поет?

Любовь покоряет обманно
Напевом простым, неискусным (Вечер, 18).

Я только *петь и вспоминать умею* (Anno Dom., 63).

Запрещаешь *петь и улыбаться* (Подор., 22).

В этой жизни я немного видела:
Только пела и ждала (Четки, 49).

Та, что так *поет и плачет,*
Быть должна в его раю (Бел. Ст., 107).

Когда все обозначения чувств и действий неотвязно влекутся к сочетанию с символами *пения,* неотвратимо делается привычным стилистический прием передачи душевных переживаний посредством указаний *на силу голоса,* его вибраций, тембра*.

И если любовь опирается на песню, как на главное орудие власти своей, то героям любовной лирики Ахматовой поневоле приходится часто застывать в позе прислушивающихся к *переливам голоса* «милого» или похожего на милый, описывать волнения, им пробуждаемые, и это — одно из наиболее устойчивых занятий их:

Смотреть, как гаснут полосы
В закатном мраке хвои,
Пьянея *звуком голоса,*
Похожего на твой... (Вечер, 49).

Тоска...
Слышит он *голос мой,* смутившись...
(У самого моря, 30).

Сядет на ветку и станет петь,
Чтобы тот, кто спокоен в своем дому,
Раскрывши окно, сказал:
Голос знакомый, а слов не пойму (Четки, 45).

---

* А на жизнь мою лучом нетленным
Грусть легла, и голос *мой незвонок* (Четки, 59).

Слаб голос мой, но воля не слабеет (Бел. Ст., 13).

Голос твой глух и безотраден (Вечер, 74).

Голос молящего *тих* (Бел. Ст., 62).

Голос музы еле слышный (Ibid., 44).

Мой голос оборвался и *затих* (Anno Dom., 88).

Разве жаль, что давно когда-то
Навсегда мой голос затих (Четки, 66).

И звенит, звенит *мой голос ломкий,*
Звонкий голос не узнавших счастья (Вечер, 50).

Сандрильона, как *странен* голос твой (Четки, 17).

При звуке голоса за приоткрытой дверью
Ты будешь думать: вот она сама
Пришла на помощь моему неверью (Б. Ст., 98).

И о «голосе милом» героиня прежде всего упоминает, когда влечется (метафорически, конечно) с высоты потустороннего бытия «на место казни долгой и стыда»:

И вижу дивный град и *слышу голос милый* (Б. Ст., 111).

Клубок словесных ассоциаций, вокруг символа — «песня» собравшийся, не обрывается здесь. Но прежде, чем развивать далее нити его, необходимо первый встретившийся узел развязать совершенно. В том мире, который создает Ахматова словом своим, есть одна особенность: в нем явления и вещи, когда они оживают, становятся в те же позы, которые излюблены самой героиней. Поэтому поют в поэзии Ахматовой не только лица*, но и весь мир явлений:

Бывало я с утра молчу
О том, что сон *мне пел* (Подорожник, 46).

Пела кровь: блаженная, ликуй (Ibid., 41).

Струи вольные поют, поют (Бел. Ст., 40).

Ветры пели, как сирены (Ibid., 49).

И *поет, поет* постылый
Бубенец нижегородский
Незатейливую *песню*
О моем веселье горьком (Ibid., 70).

Скорбных *скрипок голоса*
Поют за стелющимся дымом (Четки, 14).

Дудочка *поет* (Вечер, 83).

Крапивы дремучей *поют леса* (Anno Dom., 32).

Долгую *песню* льстивая
О славе *поет судьба* (Четки, 53).

То эмоциональное содержание, те «слова», которые вкладываются в эти песни, несущиеся из мира объективированных в

---

* Оттого и друзья мои (в первоначальной редакции — гости мои)
Как вечерние грустные *птицы*
О небывшей *поют* любви (Б. Ст., 112).

Все поверили, так и живут:
Ждут свиданий, боятся разлуки
И любовные *песни поют* (Ibid., 101).

слове призраков сознания, легче всего открываются в описании «песни окарины»:

Это — только дудочка из глины:
Не на что ей *жаловаться* так.
Кто ей рассказал мои грехи,
И зачем меня *она прощает!* (Б. Ст., 16).

Ср.:

Скорбных скрипок голоса
Поют: «благослови же небеса...» (Четки, 14).

Пела кровь: «блаженная, ликуй!» (Подор., 46).

И так как все явления (даже эмоции) поэтическому сознанию Ахматовой предстоят в позе поющих, как бы реализуя в своих песнях внутреннюю речь героини, то — по естественному сцеплению символов — в стихи Ахматовой внедряются указания на *голоса* всевозможных певцов ее фантазии:

Голос ветра слаб (Четки, 44).

Пусть *голоса органа* грянут,
Как первая весенняя гроза (Anno Dom., 20).

Голоса незримых прозвучат (Б. Ст., 21).

Страшно мне от звонких воплей
Голоса беды (Вечер, 45).

И *голос радости могучей,*
Как ангелы, сойдут ко мне (Anno Dom., 76).

И кажется мне, что всегда и повсюду
Услышу я сладостный голос ее (Б. Ст., 14).

От этой позиции, которую заняла Ахматова, претворяя субъективное созерцание мира в значения поэтических символов, исследователь может направиться по двум путям в поисках «осенней, узкой, крутой дороги» ее Музы (Б. Ст., 19). Во-первых, образы пения, как видения, подвергшиеся художественно-словесной объективации, — по законам развития поэтического слова — должны были повлечь за собою сети ассоциативно сросшихся с ними слов, и определение принципов сплетений символов, тяготеющих, как к психическому центру, к представлению о поющем мире явлений, составляет одно из средств проникновения в языковое поэтическое сознание Ахматовой. Во-вторых, внутреннее созерцание природы, как царства поющих существ, естественно предполагает устремление к сло-

весному воплощению других звуковых (акустических) отражений их жизни, как своеобразного аккомпанемента интимных чувств героини, и раскрытие стилистических отличий, развивающихся на этой почве и касающихся — как особенностей значения отдельных символов, так и организации целой системы приемов художественного мирооформления в слове, — является другой необходимой задачей лингвиста.

Целесообразнее углубиться сначала в изгибы первого пути. Здесь выступает прежде всего образ птицы, как наиболее тесно связанный с тем нимбом представлений, который окружает в сознании Ахматовой слова — «петь», «песня». Поэтому не только стихов у нее «белая стая», но и в стихах ее — целый птичник.

Соответствующий ряд метафор окутывает раньше всего героиню:

В белом поле я тихой девушкой стала,
Птичьим голосом кличу любовь (Вечер, 53).

Я только *голосом лебединым*
Говорю с неправедной луной (Anno Dom., 47).

Ср.:

Лебедью тебя я стану звать (Б. Ст., 106).

В поэме «У самого моря» героиня, песней заманивающая царевича, птицей ему представляется.

Он застонал и невнятно крикнул:
Ласточка, ласточка, как мне больно!
Верно, *я птицей* ему показалась (У сам. моря, 31).

В других случаях метафорический образ птицы, как бы распадаясь на сомкнутые в нем два ряда представлений, дает материал для сравнений:

Так птица о прозрачное стекло
Всем телом *бьется* в зимнее ненастье,
И кровь пятнает *белое крыло* (Anno Dom., 62).

Так гладят кошек или *птиц* — (Четки—1.4).

И мука созерцания серебристой белой пряди — грозного знака любовного умирания — вызывает у Ахматовой сопоставление стареющейся женщины с *«безголосым соловьем»*, который

Весь нахохлившись, смотрит — не дышит,
Если *песня* чужая *звучит* (Четки, 65).

В соответствии с образом птицы, в которую героиня претворяется, как обозначение ее действий выступает глагол — *«летать»* и как признак, ее определяющий, прилагательная форма — *«крылатый»*

И я не *могу взлететь,*
А с детства была *крылатой* (Четки, 10).

Так незаметно *отлетать,*
Почти не узнавать при встрече (A. D., 14).

В «Белой Стае» связь всех этих символов делается непосредственно очевидной:

Так *раненого журавля*
Зовут другие: курлы, курлы!
Когда осенние поля
И рыхлы и теплы.
И я, больная, слышу зов,
Шум *крыльев* золотых...
Пора лететь, пора лететь
Над полем и рекой...
Ведь ты уже не можешь *петь*... (Б. Ст., 77).

По-видимому, в ряду этих же представлений находится глагол — *«приручить»:*

Я только вздрогнула! Этот
Может меня *приручить* (Четки, 9).

Умею научить,
Как *навеки приручить*
Ту, что мельком полюбилась (Б. Ст., 96)*.

Понятно, что в птиц превращаются и те чувства, под влиянием которых вспыхивает в героине потребность песен. «Если я печален и пою, то не я пою, горе поет» — эта формула, установленная Потебней для народной поэзии**, царит и над творчеством Ахматовой.

И звенела и *пела* отравно
Несказанная *радость* твоя (Четки, 65).

---

* Ср. в книге «Вечер»:

А теперь я игрушечной стала,
Как мой розовый друг какаду (14).

** Статья «О доле и связанных с нею представлениях». Ср.: Из зап. по русск. грамматике, т. III, 29 стр.

Ср.:

> *И голос радости* могучей... (A. D., 76).
>
> Припала я к земле сухой и душной,
> Как к милому, когда *поет любовь* (Четки, 81).

Ср.:

> Дикие *песни,* ликуя,
> Моя *насылала любовь* (Anno Dom., 27).

Ср. символы: «Звонкие вопли *голоса беды»* (Веч., 46); «Голос *памяти»* (Четки, Anno Dom.).

И эти чувства поющие птицами становятся. Из настроений, преследующих героиню, чаще всего повторяется тоска—симптом смертного томления. Она рождает протяжные и унылые песни:

> И муза в дырявом платке
> Протяжно *поет* и уныло.
> В жестокой и юной *тоске*
> Ее чудотворная сила (Б. Ст., 58).

Поэтому тоска претворяется в птицу, которую выстрелом из левого бока героини, как из клетки, выпускает один «милый» в «пустынную ночь», для того, чтобы смутить спокойствие другого «милого».

> Милый! не дрогнет твоя рука,
> И мне недолго терпеть.
> Вылетит птица — моя тоска,
> *Сядет на ветку и станет петь* (Четки, 45).

Так как у Ахматовой есть «песнь прощальной боли», то — по необходимому сцеплению символов — «тайная боль разлуки

> Застонала *белою чайкой»* (У сам. моря, 13).

«Белая птица» без индивидуализации образа является и как символ сладостных воспоминаний о веселом прошлом, развитый в тонах реальной трагедии на тему о жестокой ревности любовника, пытавшегося *убить женскую привязанность к птице**.

---

* А *чтобы, она не запела о прежнем,*
Он *белую птицу* мою убил...
И я закопала веселую птицу
За круглым колодцем у старой ольхи.

Сама любовь, покоряющая обманно, напевом простым, неискусным, облекается в метафорический образ *голубка:*

Целые дни *голубком*
На белом окошке *воркует* (Вечер, 13).

А затем, когда сама поэтесса превратилась в «кликушу» бед и «гибели милым», и образ любви потерпел соответствующие изменения, ассоциируясь с представлением о воронах-спутниках смерти (A. D., 82).

Как вороны кружатся, чуя
Горячую свежую кровь,
Так дикие песни, ликуя,
Моя насылала любовь (An. Dom., 27).

В связи с этим происходит метаморфоза и милого в *«черного ворона»,* и тогда к нему несется мольба:

Когти, когти неистовей
Мне чахоточную грудь... (A. D., 81).

И сама смерть рисуется однажды птицей черной:

Черной смерти *мелькало крыло* (A. D., 7).

В силу роковой неотвратимости, с которой предстоит сознанию Ахматовой образ птицы, сама песня ее птицей делается, ибо она — «летит»:

Они *летят,* они еще *в дороге*
Слова освобожденья и любви,
А я уже в предпесенной тревоге (Б. Ст., 20).

И в обращении к «последней песне» это превращение уже совершается:

Еще недавно *ласточкой свободной*
Свершала ты свой утренний полет (Подорожник, 37).

Надо ожидать, что по отношению к птице-героине любовнику суждена роль птицелова:

Сети уже разостлал *птицелов*
На берегу реки (Бел. Ст., 31).

Ему обещала, что плакать не буду,
Но каменным сделалось сердце мое.
И кажется мне, что всегда и повсюду
Услышу я сладостный голос ее (Б. Ст., 14).

Ср. выражение *«голос памяти»*.

Однако этот образ мимолетен, и едва ли следует с ним соединять традиционные формулы «любовных *сетей»:*

Слишком плотны любовные *сети* (Четки, 28).

Они скорее рисуются поэтическому сознанию Ахматовой в очертаньях паутиньих:

Плотная *сеть паутины*
Упала, окутала ложе (Веч., 86).

Между ягод *сети-паутинки* (Ibid., 74).

Гораздо чаще друзья любимые, песней обольщающие, являются в образах птиц: иногда без конкретизации, но обычно — с точным указанием вида: то как *«голубь сизый»,* отказавшийся от воли на Благовещенье (Б. Ст., 87), то как *юный орел* (Anno Dom., 59), то — в соответствии с *«лебединым голосом»* героини — как *лебедь,* который в *«черного ворона»* может измениться *.

Образ лебедя повторяется любовнее других — потому ли, что он неразрывно ассоциирован с «прудом лебединым» Царского села («уже кленовые листы на *пруд* слетают *лебединый»* — Б. Ст., 50), потому ли, что его любит и народная поэзия, или потому, что он связан с символикой смерти.

Только ставши *лебедем надменным,*
Изменился серый *лебеденок* (Четки, 59).

Принесли мы Смоленской Заступнице
Александра, лебедя чистого (An. Dom., 20).

О, вольные мои друзья,
О *лебеди мои*!
Настигнут смертною стрелой,
Один из вас упал,
И *черным вороном* другой,
Меня целуя, стал (Anno Dom., 79).

---

* Зачем притворяешься ты
То ветром, то камнем, то *птицей!* (Б. Ст., 58).

Если *птица полевая*
Взлетит с колючего снопа,
Я знаю: это ты, убитый,
Мне хочешь рассказать о том (A. D. 74).

Ср.: *Друзья мои,*
Как *вечерние* грустные *птицы,*
О небывшей *поют любви* (Б. Ст., 112).

В таких образах, связанных с кругом представлений из сферы птичьего царства, выступают герои любовных новелл Ахматовой. Как и следует ожидать, сопоставления из этого мира волнуют фантазию Ахматовой и при обрисовке эпизодически мелькающих лиц (у художника «комната, похожая на клетку», и сам он *«как чиж,* свистал перед мольбертом» — Ann. Dom., 49), и при созерцании объективно предстоящих картин обстановки («шхуны, *как голубки,* друг к другу нежно, нежно прижимаясь, о сером взморье до весны тоскуют» — A. D., 49), и при персонификации отвлеченных представлений (соблазн «кричит *истомно раненой орлицей»* — A. D., 44).

Эти наблюдения, устанавливающие одну линию в направлении словесных ассоциаций поэтического языкового сознания Ахматовой, могут при углубленном развитии осветить некоторые стороны в приемах художественного оформления переживаний явлений внешней природы, как своеобразного «ландшафта души». Прежде всего, естественным представляется — при словесном преобразовании любовной мистерии в симфонию — ожидание, что изображение пейзажа, как фона, среди которого развертываются эпизоды любовных томлений, должно сопровождаться рисовкой *птиц,* их *пения* и *криков,* аккомпанирующих гамме настроений героини, и от этого получать характерный эмоциональный тон. Действительно, в той мере, в какой Ахматова изображает мир, как поющий хор, репертуар которого определяется, так сказать, содержанием сменяющихся эмоций, оправдывается ее тяготение к закреплению в некоторых повторяющихся картинах образов птиц с их криками, вносящими разнообразные нюансы в характер апперцепируемых и словесно объективируемых отрывков ее поэтических видений.

Когда героиня «счастлива», то слышит:

О самом нежном, о всегда чудесном
Со мною Божьи *птицы* говорят (Б. Ст., 54).

Картина осеннего умирания, служащая фоном для обрисовки любовных разрывов, иногда же контрастно обостряющая радостное приятие мира у «любимой», иллюстрируется при крике журавлей.

И замирает острой *крик*
Отсталых журавлей (Вечер, 82).

Так *раненого журавля*
Зовут другие: «курлы, курлы!»

Когда *осенние* поля
И рыхлы и теплы (Б. Ст., 77)*.

Напротив, в душу, милым еще не покинутую, радостно приемлются крики журавлей на осенней земле:

Я помню только сад, сквозной, осенний, нежный,
И *крики журавлей,* и черные поля (Б. Ст., 18).

Сходным же образом дополняет живописание природы «*крик иволги* в широких кленах» (Четки, 34) — всегда печальный (A. D., 75, Четки, 34; ср. A. D., 86), горечь разлуки навевающий, и «резкий *крик вороны* в небе черной» (Вечер, 35). Ср.: «был голос, как *крик ястребиный,* но странно на чей-то похожий (Вечер, 86)**.

Но этот круг словесных ассоциаций не замыкается здесь — на царстве птиц. Расширяясь, он захватывает широкую область символов из сферы акустических представлений, в которых Ахматовой передастся жизнь мира, ею сотворенного. Именно на этой почве уясняется та обостренная чуткость, с которой героиня стихотворений Ахматовой прислушивается не только к *голосам* песни («милый голос, как песня, звучит»), но и ко всем вообще *голосам природы:* шорохам, шелестам, шопотам, шуршаниям.

В самом деле, настороженное внимание, улавливающее смутные звуки и в них находящее отголоски томительных дум, — характерно для всех персонажей новелл Ахматовой, подражающих в своих позах героине***.

---

* О смерти Господа моля, героиня созерцает в тверской скудной земле:

Журавль у ветхого колодца,
Над ним, как кипень, облака (Четки, 44).

Тоскуя о царевиче, она запомнила чутким слухом,

Как *журавли курлыкают в небе,*
Как беспокойно трещат цикады,
Как о печали поет солдатка (У самого моря, 19).

** При таких приемах изображения без всякой фальши — поэтической, конечно, а не натуралистической — «прорезывает тишь *крик аиста,* слетевшего на крышу» (Четки, 40), и Иванову-Разумнику совсем не стоило на это сердиться (Творчество и критика. 1922).

*** «Шорохам внимаю» (Вечер, 22).

И Двойник «внимает шорохам зеленым» (Ibid., 15).

Звук шагов я издали ловлю (Четки, 43).

И не только звуки, чудящиеся в природе, фиксирует Ахматова, находя в них своеобразное отражение психической жизни героев своих, но — как бы со слухом, устремленным внутрь сознания, она ловит там, в глубине души, мелодии, созвучные чувствам. «Слышно», «слышать» и им подобные термины слухового восприятия служат для передачи внутренних (сердечных) волнений.

А в груди моей уже *не слышно*
Трепетания стрекоз (Четки, 16).

Томное сердце *слышит*
Тайную весть о дальнем (Ibid., 19).

Ср.:

Мне каждый миг — торжественная весть (Б. Ст., 115).

Я слышу легкий трепетный смычок,
Как от предсмертной боли, бьется (Вечер, 71).

Сердце!..
Ты совсем устало,
Бьешься тише, глуше... (Ibid., 23).

Поэтому не приходится удивляться тому, что, изображая какое-нибудь явление, Ахматова определяет его, так сказать, с двух сторон, сначала бросая блики световые на отдельные части внешности, формы его, или же широкими мазками рисуя общие контуры его, а затем объективируя в слове сопутствующие акустические представления. Впрочем, иногда оба ряда — зрительный и слуховой — располагаются в обратном порядке. Но параллелизм их — обычен в стиле Ахматовой:

При виде каждого случайного письма,
При звуке голоса за приоткрытой дверью
Ты будешь думать: вот она сама
Пришла на помощь моему неверью (Б. Ст., 98).

Ни стоном, ни взглядом окаянной души не коснусь (A. D., 19).

И *кто-то* во мраке дерев незримый
Зашуршал опавшей листвой
И *крикнул:* что сделал с тобой любимый,
Что сделал любимый твой? (Четки, 21).

Листьям последним *шуршать!*
Мыслям последним томиться! (Вечер, 40).

Между кленов *шепот* осенний
Попросил: «со мною умри!» (Вечер, 25) и мн. др. под.

Вижу, вижу лунный лук...
Слышу, слышу ровный стук (Б. Ст., 72).

Особенно ярко этот стилистический прием выделяется при рисовке картин на широком фоне, напр., несчастий, связанных с войной: зрительные образы стремительно восполняются слуховыми представлениями и от них получают эмоциональное освещение.

Дымилось тело вспаханных равнин.
Вдруг *запестрела тихая* дорога
Плач полетел, *серебряно звеня* (Б. Ст., 81).

И образы пожаров и засухи, объединившись с представлением о войне, являются в тех же формах, но с присоединением традиционных указаний на запах, горение сопровождающий:

Можжевельника запах сладкий
От *горящих лесов* летит.
Над ребятами *стонут солдатки,*
Вдовий плач по деревне *звенит* (Ibid., 62)*.

В эпитетах, определяющих характер этого мирового звучания, раскрываются эмоциональные ореолы соответствующего ряда символов, и различаются очертания новых сфер образов, сюда притягиваемых. В «звонкие» голоса Ахматова вкладывает горестные эмоции. Эпитет — «звонкий» ассоциирован в ее сознании с символами «плачей», «стонов», «воплей». В соответствии с этим и глагольная форма — «звенеть» пронизана чувственным тоном скорбным.

И *звенит, звенит* мой голос ломкий,
Звонкий голос не узнавших счастья (Вечер, 50).

Страшно мне от *звонких воплей*
Голоса беды (Ibid., 46).

Как мне скрыть вас, *стоны звонкие?* (Ibid., 43).

Звенела музыка в саду
Таким *невыразимым горем* (Четки, 13)**.

---

* Ср.: Пахнет гарью. Четыре недели
Торф сухой по болотам горит.
Даже птицы сегодня не пели (Ibid., 60).

** *Неужели* же *ты не измучен*
Смутной *песней затравленных струн,*
Тех, что прежде, тугие, *звенели,*
А теперь только *стонут* слегка (Б. Ст., 34).

Но любопытно, что символ «звон»—в противоречии с скорбями «звонкими» — проникнут эмоциональным тоном «утешенья вещего» (A. D., 88). Объясняется это тем, что он вырвался из своей семантической сферы и, сопровождаясь в сознании Ахматовой представлением о «звуках важных» церковных колоколен (A. D., 96), ассоциировался с образом храма — как земного, так и особенно того, который воздвигла Ахматова на небе. Поэтому и слово «звон» в подвиге ее становится действенным и напряженным лишь тогда, когда религиозно-церковная символика покорила поэтессу *.

Как *голоса звонкие, звенящие* сопутствуют картинам бед, так и *крики резкие, острые* — сопровождают изображение сцен печали:

Господь немилостив к жнецам и садоводам:

Звеня, косые падают дожди (Ibid., 40).
Вдовий *плач* по деревне *звенит* (Ibid., 62).

Проплывают льдины, *звеня,*
Небеса *безнадежно* бледны (А. Вот., 69).

К символам — «звонкий» и «звенеть» естественно и для Ахматовой неотвязно влекутся представления о *звучании серебра,* объективируясь в эпитетах: «серебряный» (лишь однажды сюда присоединилось определение —*«медный»:* «семь дней звучал то *медный смех,* то *плач* струился *серебристый*». Б. Ст., 27).

Плач полетел, *серебряно звеня* (Б. Ст., 81).

И снова *голосом серебряным* олень
В зверинце говорит о северном сияньи (Четки, 38).

И мне казалось, что вершины леса
Слегка шумят, или хрустит песок,
Иль *голосом серебряным* волынка
Вдали поет о вечере разлук (Четки, 80).

Когда «грусть весны отравна», то сама «весна, как трель *серебряного смеха»* (Вечер, 76).

* В «Четках» — один пример:

И санок маленьких такой неверный бег
Под *звоны* древние далеких колоколен (38).

В «Белой стае»:

Я не слыхала *звонов* тех,
Что плавали в лазури чистой (27).

Все обещало мне его...
И *ветер Пасхи многозвенный* (Ibid., 41).

Уже привыкшая к *высоким, чистым звонам,*
Уже судимая не по земным законам (Ibid., 111).

И замирает *острым крик*
Отсталых журавлей (Вечер, 82).

Сентябрьский вихрь, листы березы свеяв,
Кричит и мечется среди ветвей (Б. Ст., 59 и мн. др.).

В контрасте с этими символами выступает излюбленное Ахматовой слово — «тихий» («Десять лет замираний и криков я вложила в *тихое* слово»). В характеристике лиц оно близко по эмоциональному тону к эпитету — «нежный» (и «кроткий»). По крайней мере, часто соединяется с ним, как спутником обычным:

Он тихий, он нежный, он мне покорный,
Влюбленный в меня навсегда (Четки, 22).

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем, и она тиха (Ibid., 23)*.

В обрисовке явлений этот символ обвевает их обычно кроткой меланхолией, реже — радостью томно-покойной или тревожно-нежной.

Ветры *коротко* стихли...
Еле слышен *тихий* разговор.
Тополя *тревожно прошуршали,*
Нежные их посетили сны (Вечер, 37—38).

Какие странные слова
Принес мне *тихий день апреля...* (Б. Ст., 27).

Твой белый дом *и тихий* сад оставлю,
Да будет жизнь пустынна и светла (Ibid., 10).

Если звучания «тихие», «еле слышные» в поэзии Ахматовой являются как бы аккомпанементом чувств светлых — радостных или покойно-меланхолических, то, напротив, символы, мертвое беззвучие рисующие, ведут к кругу отражений высочайшей, напряженной муки. Такой именно эмоциональной окраской окутано слово — «немой». Оно характеризует состояние томительной безнадежности**:

---

* Ср. A. D., 52, 38, 48 (Б. Ст., 34, 65 и т. п.).

** Что символ — «*немой*» в сознании Ахматовой заключает в себе лишь указание на крайнюю степень эмоционального угнетения, как бы освобождаясь от своего обыденно-понятийного содержания, видно из таких стихов, раскрывающих его значение:

...Неужели
Стал бледен и печально-нем?
Что слышу? Целых три недели
Все *шепчешь:* «бедная, зачем?» (Вечер, 31).

А ты, мой дальний, неужели
Стал бледен и *печально-нем* (Вечер, 31).

Дай мне выпить такой отравы,
Чтобы сделалась *я немой* (Б. Ст., 15)*.

На этом фоне уясняется истинный смысл контрастного сочетания символов:

Кликуша без голоса билась,
Воздух силясь губами поймать (Четки, 52).

Здесь столкновение двух слов, которые кажутся диаметрально-противоположными по своему понятийному содержанию, основано на однородности сопутствующего им «чувственного тона». Два крайних полюса сошлись, образовав некий логический разрыв, но зато создав необычайный по своей эмоциональной напряженности символ, слитый из контрастных представлений — *«кликуши безголосой»*. Ср. картину безголосого мира, в котором все умерло, кроме героини:

И мнится — голос человека
Здесь никогда не прозвучит,
Лишь ветер каменного века
В ворота черные стучит (Б. Ст., 36).

При этой эмоциональной остроте звуковых образов в мире поэтических видений Ахматовой понятно, что и завершающая трагедию героини церемония представляется ей, как погребение не только тела, но и голоса — источника звучания:

А люди придут, зароют
Мое тело и *голос мой* (Четки, 56).

Можно здесь прекратить развертыванье сети словесных ассоциаций, к символу «песни» прикрепленной. Ведь и без того (надеюсь) ясно, как образ, традиционный (стихи — песня, поэтесса — птица), оживая в сознании Ахматовой, влечет за собою многочисленную рать слов из сродной сферы представлений. Происходит своеобразная перегруппировка символов, которые получают новое эмоциональное и образное содержание в зави-

---

* Коснется ли огонь небесный
Моих сомкнувшихся ресниц
И *немоты* моей чудесной (Б. Ст., 23).

Странно немеет тело (Вечер, 39).

симости от своего функционального отношения к основному образу. В иных случаях — в силу своей привычности, они бессознательно начинают внедряться в соединения символов, ведущие к иным роям ассоциаций. Всеми этими средствами осуществляется движение старых слов и словосочетаний по пути к обновлению их образного ореола и оживлению аффективной силы.

Сцепленные крепко в индивидуальном сознании, они образуют как бы наиболее легкий и подвижной фонд, к которому охотнее всего прибегает поэтесса в поисках орудий и форм для словесной объективации смутных видений и мелодий. Вследствие этого неизбежно создаются не только близкие вариации словесных формул, которыми фиксируются отрывки кружащихся видений и возбужденных ими эмоций, но и устанавливаются общие принципы поэтического оформления субъективного созерцания мира.

II

Образы поющих лиц и явлений в поэзии Ахматовой — при всей сложности апперцепируемых ими символов — определяют лишь одну из основных общих форм жизни сотворенного словом поэтессы мира. Ведь *виды песен могут быть различны*. И в самом деле, общее представление о песне, как субстанциальной основе души героини, в творчестве Ахматовой постепенно расчленяется. Из синкретического облика песни выступают, как наиболее характерные, два ее разряда: песни — частушки и песни — молитвы.

Уже первое стихотворение книги «Вечер», описывающее превращения и проявления любви, указывало на отражения ее в *молитве:*

> Умеет так сладко рыдать
> В *молитве* тоскующей скрипки (13).

И в «Белой стае» влюбленная героиня писала милому:

> За стихом ты ловишь стих,
> *Молитвы* губ моих надменных (22).

Но это превращение «песни» в «молитву» совершается не сразу. В «Четках» символ — «молиться» в применении к «ге-

роине» — редок и стоит вне круга излюбленных форм любовной символики*.

И однажды только героиня обращается с просьбой о молитве к другому, «свет узревшему в шалаше»:

Помолись о нищей, о потерянной
О моей живой душе (49).

И самая форма молитвы была чужда поэзии Ахматовой: среди стихотворений «Четок» лишь одно обращено непосредственно к Богу — с покаянным воззванием:

Господи! я нерадивая,
Твоя скупая раба (53).

Вполне понятно, что и религиозно-книжная стихия тонкими, скупыми струями мелькает в стиле «Вечера» и «Четок». Можно сказать, что она вовсе не характерна для символики Ахматовой за этот период. Лик Бога вступает в сознание поэтессы лишь в связи с представлением о «подарках»: золотое кольцо — Божий подарок (Вечер, 58):

Воздух был совсем не наш,
А как *подарок Божий* — так чудесен (Четки, 29).

и в горькие минуты любовного одиночества (Четки, 40, 44, 50), объясняемые, как наказание Божие.

Отчего же *Бог меня наказывал*
Каждый день и каждый час?

Одиноко, словно чахоточные сироты, стоит группа бледных церковных образов: «синяя купель для тех, кто нищ и болен» (Четки, 38); некий молитвенник о «нищей, потерянной душе, свет узревший в шалаше» (Ibid., 49), и Ангел, который «указывал ей свет, невидимый для глаз» (Ibid., 50).

Исключительны и *сравнения* из сферы религиозно-церковных представлений:

---

* Вот все случаи его употребления:
Я научилась просто, мудро жить,
Смотреть на небо и *молиться Богу* (Четки, 40).

Ты знаешь, я томлюсь в неволе,
О *смерти Господа моля* (Ibid., 44).

Я у Бога *вымолю прощенье*
И *тебе, и всем,* кого ты любишь (Ibid., 55).

Как вестника небесного, молила
Я девушку печальную тогда (Четки, 80).

Пришедший из южного края
Черноглазый, горбатый старик,
Словно к двери небесного рая,
К потемневшей ступеньке приник (Ibid., 52).

Молчит, а *ликует, как царь Давид* (Ibid., 60).

Любопытно, что облик «царя Давида» в «Белой Стае» совсем изменился:

Во мне *печаль, которой царь Давид*
По-царски одарил тысячелетья (Б. Ст., 57).

Лишь представление об *аде* нередко проносится в фантазии поэтессы, потому что она — «и грешная, и праздная» (Вечер, 77), а, — «сказал монах, укоряя: не для вас, не для грешных, рай». (Ibid., 80).

«Проклятым адом» чудится ей жизнь, когда кажется, что «все потеряно» (Ibid., 49). Образ ада является, как угроза сопернице, рождаясь в связи с представлением «смертного часа»:

Не смертного ли часа жду?
А та, что теперь танцует;
Непременно будет в *аду* (Четки, 15).

Но чаще ад с горькой иронией вспоминается в часы предразлучного разговора, как место будущей встречи с разлюбившим:

Мы прощались, как во сне.
Я сказала: «Жду».
Он, смеясь, ответил мне:
«Встретимся в *аду*» (Веч., 83).

Я спросила: «Чего ты хочешь?»
Он сказал: «Быть с тобой в *аду*».
Я смеялась: «Ах, напророчишь
Нам обоим, пожалуй, беду» (Четки, 75).

Сопутствующие слову — «ад» образы раскрываются в таких стихах, где опять-таки стимулом к возникновению всего этого ряда представлений было «смертное томление».

Умирая, томлюсь о бессмертьи.
Низко облако пыльной мглы.
Пусть хоть *голые красные черти,*
Пусть хоть *чан зловонной смолы* (Четки, 56).

Эта бледность отражений библейской символики в поэзии «Вечера» и «Четок» объясняется отношением героини их к «ветхим книгам»:

Приползайте ко мне, лукавьте,
Угрозы из ветхих книг.
Только память вы мне оставьте,
Только память в последний миг (Четки, 56).

Даже в описании «Исповеди» она опрокидывает проносящиеся образы церковного обряда вопросом: Не тот ли голос: «Дева! Встань», превращая этим способом все стихотворение в метафорическую картину своего воскрешения простившим ей грехи возлюбленным *.

Но в «Белой стае» стиль в этом отношении резко меняется: в него широкою волной вливается церковно-библейская символика.

«Ветхие книги» становятся источником вдохновения: из них почерпаются символы, которые выдвигаются как один из основных факторов художественной организации:

Читаю посланья Апостолов я,
Слова псалмопевца читаю.
А в Библии красный кленовый лист
Заложен на Песни Песней (Б. Ст., 33).

Героиня этой книги стихов вместе с другими

Начала песни слагать
О великой щедрости Божьей (Б. Ст., 9),

Бога благодарить и молитвенно к Нему обращаться. Стихотворения нередко переходят в молитву.

Жниц ликующую рать
Благослови, о Боже!
А чтоб *Тебя благодарить*
Я смела совершенней,
Позволь мне миру подарить
То, что любви нетленней (Ibid., 12).

Для того ль я, *Господи,* пела,
Для того ль причастилась любви?

---

* Н. В. Недоброво в статье своей: «Анна Ахматова» (Русская мысль. 1915. № 7. С. 65), комментируя это стихотворение, спрашивал: «не дочь ли Иаира?». Но ведь весь смысл не в вопросе: *кто воскресает!* а в том: *кто воскрешает!*

Я так молилась: «Утоли
Глухую жажду песнопенья!»
Так *я, Господь,* простерта ниц... (Ibid., 23).

«Дай мне горькие годы недуга,
Задыханья, бессонницу, жар»...
Так молюсь за *Твоей литургией*!* (Молитва, 67).

«Молитва», «молить», «молиться» теперь делаются любимыми словами героини, соперничая с «песнями»**: На этой основе создается эпитет *«богомольный»*.

Мой румянец жаркий и недужный
Стерла *богомольная* печаль (A. D., 60).

О вечер *богомольный*! (Ibid., 88).

Сама жизнь рисуется поэтессе теперь, как молитва:

Юность была, как *молитва воскресная* (Б. Ст., 17).

---

* Ср.: A. Dom., 45:

Для детей, для бродяг, для влюбленных
Вырастают цветы на полях,
А мои — для святой Софии
В тот единственный, светлый день,
Когда *возгласы литургии*
Возлетят под дивную сень.
И сказала: «Господи Боже!
Прими раба твоего!» (Ibid., 75).

Боже, мир моей душе верни (A. D., 13).
Ты, росой окропляющий травы,
Вестью душу мою оживи (Ibid., 78).

** Для чего же каждый вечер
Мне *молиться* за тебя? (A. D., 72).

Я за нашу веселую дружбу
Всех святителей нынче молю (Ibid., 10).

Как за тебя мне *Господа молить?* (Ibid., 63).

Снова мне в прохладной горнице
Богородицу молить (Б. Ст., 114).

Во время *молитвы*
Попросил ты тебя поминать (Ibid., 97).

Вечером в печальный час
В *молитве* помяну (A. Dom., 79).

Подумай, ты можешь *теперь молиться*
Заступнику своему (Ibid., 65).

«Таинственные темные селенья», откуда приплыла к ней «капелька новогородской крови», созерцает она,

> Как *хранилища молитвы* и труда (Б. Ст., 80).

С осложнением «песен» «молитвами» естественно должны измениться и приемы художественного оформления созерцания природы, в которой все становится «Божьим», «Господним». Ведь весь мир явлений, как «обстановка», фон действий героини, тогда преобразуется *в «храм», «церковь»*, среди которой происходят моления «простертой ниц» молитвенницы среди ее «пути жертвенного и славного» (Б. Ст., 35).

> Как *дым от жертвы*, что не мог
> Взлететь к престолу Сил и Славы,
> А только стелется у ног.
> *Молитвенно* целуя травы —
> Так я, Господь, простерта ниц (Ibid., 23)*.

Петербург — «строгий, спокойный, туманный» — делается *«солеею молений»* ее (Ibid., 28). И все в мире — ступени храма.

> Озеро глубокое синело —
> Крестителя нерукотворный храм (Ibid., 115).

А над этим храмом «небо, как Богородицын плащ, синеет» (У самого моря, 29).

> Как в Влахрнском храме,
> Богородица белый расстелет
> Над скорбями великими плат (В. Ст., 61).

И даже во сне героиня видит себя в храме:

> Только б сон приснился пламенный,
> Как войду в *нагорный храм*.
> Пятиглавый, белый, каменный,
> По запомненным тропам (Ibid., 114).

На эволюции этого образа нагорного храма в стиле Ахматовой, быть может, легче всего показать, как в ее поэтическое сознание вступили новые символы и связанные с ними новые круги представлений, апперцепируясь уже сформировавшимися рядами слов и видоизменяя их привычные сочетания.

Описывая состояние *«высокого* и огненного счастья, когда душа свободна» (Б. Ст., 24), Ахматова отражает тот ореол пред-

---

* Ср.: Столько поклонов в церквах положено
За того, кто меня любил (Ibid., 17).

ставлений, которым символизируется в ее сознании переживание *свободы* — взлет на горы:

> *Высоко небо,* горный ветер веет…
> Освобожденье близко… (Б. Ст., 13)*.

> И я не верить не могла,
> Что будет дружен он со мною,
> Когда по *горным склонам шла*
> Горячей каменной тропою (Ibid., 41).

И вот теперь среди этих гор воздвигается фантазией поэтессы храм — «пятиглавый, белый, каменный», в который она идет тропами, запомненными при прошлых видениях.

И «милый» находит ее теперь в храме:

> Стал *у церкви темной и высокой*
> На гранит блестящих ступеней
> И молил о наступлении срока
> Встречи с первой радостью своей.
> А над смуглым *золотом престола*
> Разгорался Божий сад лучей:
> Здесь она, здесь свет веселый
> Серых звезд — ее очей (Б. Ст., 93; ср.: Ibid., 64).

И этот образ сада-рая чаще всего теперь преследует фантазию поэтессы. Она забыла укоры монаха: «не для вас, не для грешных, рай», забыла слова свои:

> Ни розою, ни былинкою
> Не буду в садах Отца (Четки, 93).

В раю теперь она переживает радость любви:

> И ты подругу помнишь дорогую
> В тобою созданном для глаз *раю* (Б. Ст., 10).

> Вновь подарен мне дремотой
> Наш *последний звездный рай* (Ibid., 51).

Туда она вновь зовет «милого»:

> Приходи взглянуть на рай, где вместе
> *Блаженны и невинны были мы* (A. D., 75).

И в него спасается от страданий любви:

---

* Ср.: Дыши последней свободой…
Высоко небо взлетело.
Легки очертанья вещей (Ibid., 35).

Я *вошла вчера в зеленый рай,*
Где покой для тела и души
Под шатром тенистых тополей (Б. Ст., 105)*.

«Ангельским садом» героиня клянется (A. D., 19). В раю теперь она надеется встретиться с милым после разлуки:

На пороге белом рая,
Оглянувшись, крикнул: «жду»! (A. D., 42).

Туда же она помещает своего «сыночка» — на воспитание:

В *белый рай отворилась калитка,*
Магдалина сыночка взяла (Б. Ст., 88).

Для нее *белым солнцем рая*
В лесу осветится тропа (A. D., 74).

С *адом* героиня Ахматовой потеряла все связи.

Лишь однажды, рисуя свое состояние, когда «он», который ей *«молиться запретил давно»,* стал запрещать *«петь и улыбаться»,* она вспомнила об аде — в контрастном сопоставлении земли и небес, ада и рая.

Так, земле и небесам чужая,
Я живу и больше не пою,
Словно ты у ада и у рая
Отнял душу вольную мою (A. D., 68).

С исчезновением из поэтического сознания Ахматовой образа ада представленье о «смертном часе» стало ассоциироваться с «последним судом», как преддверием рая:

Черных *ангелов крылья остры,*
Скоро будет *последний суд,*
И малиновые костры,
Словно розы, в снегу цветут (Б. Ст., 32).

Здесь любопытно сочетание символа «последний суд» при посредстве образа ангелов с символическими аксессуарами вообще перехода в новую жизнь. «Розы» и «ангелы» — характеризуют обстановку освобождения от земли (Б. Ст., 23, ср.: 21), которым может служить, конечно, и смерть.

---

* Ср.: А я иду владеть *чудесным садом,*
Где шелест *трав* и восклицанья муз (A. D., 25).

Вздохнувши, я прости сказала миру,
Но душно там, — и я пробралась в сад
Взглянуть на звезды и потрогать лиру (Ibid., 90).

Венцом червонным заплетутся *розы,*
И голоса незримых прозвучат (Б. Ст., 21).

И если предполагаются какие-нибудь изменения в характере этого освобожденья, тогда отмечается отсутствие «роз» и «архангельских сил»:

Не будет ни страшно, ни больно...
Ни роз, ни архангельских сил...

В ранний период творчества Ахматовой эту функцию выполняли одни розы:

Целый букет принесут
Роз из оранжереи (Вечер, 40)*.

Сочетавшись, таким образом, с символами, ассоциированными с представлением о смерти, образ «последнего суда» неизбежно вплетается и в другую серию картин из сферы любовной символики, к смертным сценам ведущей. С начальных стихов сознание Ахматовой тревожит одно виденье, образом «любви-преступницы», «отравительницы» порожденное, — видение героиней себя в могиле «под камнем надгробным» отходящею к «последнему сну» **. И, развертываясь в рамках одной семантической сферы, мелькают картины то отхода героини к могильному сну — в муках ли одиночества:

Родные мои *не пришли...*
Видишь, ветер, мой *труп холодный,*
И некому *руки сложить...*
И чтобы мне легко *одинокой*
Отойти к последнему сну,
Прошуми высокой осокой (Вечер, 51).

— среди ли людей, которые *постель ей стелят* эту с рыданьем и мольбой (A. Dom., 22), то самого сна могильного:

Буду тихо на *погосте*
Под *доской дубовой спать* (Б. Ст., 78).

Но теперь эта могила становится «таинственной», и там она «день и ночь склонясь, в жары и холода»,

---

* Здесь, по-видимому, имеется в виду обстановка смерти: *свечи* в гостиной *зажгут, днем* их мерцанье нежнее. На это же намекают упоминания о «последних мыслях» и прощение грехов «красным губам».

** Об этом подробнее в III главе.

Должна ожидать последнего суда (Б. Ст., 111).

При этой общей устремленности к религиозной символике и обусловленном ею тяготении к образу *рая* понятно, что в поэзии Ахматовой должны явиться рои *ангелов,* как естественное дополнение к кругу символов, рисующих предсмертных и посмертных спутников героини. Они теперь дают ей легкий материал для сравнений:

Так ангел смерти ждет у рокового ложа (Б. Ст., 18).

И голос радости могучей,
Как ангелы, сойдут ко мне (An. Dom., 76).

Ангелы принимают непосредственное участие во всех эпизодах любовной жизни героини, не сводя с нее глаз:

Божий ангел, зимним утром
Тайно обручивший нас,
С нашей жизни беспечальной
Глаз не сводит потемневших (Б. Ст., 43).

В образе ангела теперь ей рисуется «милый», причем эта метаморфоза мотивируется христианским поведением героини:

За то, что всем я все простила,
Ты будешь ангелом моим (Б. Ст., 103).

Мелькавший уже раньше в сознании поэтессы образ «синей *купели для тех, кто* нищ и *болен»* — помогает ей точнее определить ангела, с которым сближается в ее фантазии лик возлюбленного, — это тот ангел, который был при купели Силоамской:

Словно *ангел, возмутивший воду,*
Ты взглянул в мое лицо,
Возвратил и силу, и свободу,
А на память *чуда* взял кольцо (A. D., 60).

Картины войны, войдя в поэтическое сознание Ахматовой и определив ряд новых образов и метафор, увеличили количество ангелов тенями убитых:

И ты ушел. Не за победой,
За смертью. Ночи глубоки.
О, *ангел мой,* не знай, не ведай
Моей теперешней тоски (A. Dom., 73).

И «убитому» приписываются все атрибуты ангела, сквозь прозрачное небо взирающего на «милую».

Когда прозрачно небо, видит,
Крыльями звеня,
Как делюсь я коркой хлеба
С тем, кто просит у меня (A. Dom., 42).

Или зачисляется он в ряды ангельской рати, становясь «Божьего воинства новым воином» и ангелом-хранителем «любимой»:

Подумай, ты можешь теперь молиться
Заступнику своему (Б. Ст., 65).

Ангельские венцы раздает Ахматова не только «милым», но и «братьям»:

Брат поник в кровавых ранах,
Принявши *ангельский венец* (A. D., 11).

Ср.:

Передо мною на колени
Ты стал, как *будто ждал венца,*
И смертные коснулись тени
Спокойно-юного лица (Ibid., 73).

И все чины ангельские витают в воображении Ахматовой, определяя подбор метафор и сравнений, направленных на обрисовку как качеств и действий «милого», так и внешнего мира явлений, как фона, на котором осуществляется любовная мистерия.

И слаще *хвалы серафима*
Мне губ твоих милая лесть (A. Dom., 94).

Петербург — место любовной мистерии, — созерцается, как «*торжественная брачная постель, над которой держали венки* молодые *серафимы* (Б. Ст., 28). Даже август *желтый,* вызывая представление о «*желтом пламени,* пробившемся сквозь дым», — при его посредстве несет фантазию Ахматовой к *огненному* лику серафима:

Тот август поднялся над нами,
Как *огненный серафим* (A. Dom., 34).

Конечно, и эта цепь представлений своеобразно наслаивается на прежде сложившиеся пласты символов, уже получивших устойчивые формы в процессе словесно-художественной объективации. Иллюстрацией может служить такой пример.

В поэтическом сознании Ахматовой метафизические сущности и вообще отвлеченные понятия обычно овеществляются. Этот способ созерцания, быть может, вызван тяготением к конкретизации в подстановке собственного значения слов в таких формах словосочетаний, которые в разговорном языке потеряли раздельность слитых в них элементов и ощущаются как один символ *.

И вот душа сначала нередко рисовалась ей в форме *вещей* различных — то напитка горького:

Как соломинкой, пьешь мою душу.
Знаю, вкус ее горек и хмелен (Вечер, 27).

Ср.:

В сердце темный душный хмель (Ibid., 49), —

то дыма легкого:

Не надо мне души покорной.
Пусть станет дымом, легок дым (Ibid., 30),

но всего неотвратимей — *ноши* драгоценной:

Как мне *душу скудную*
Богатой тебе *принести* (Четки, 53).

И как волны приносят на сушу
То, что сами на смерть обрекли,
Принесу покаянную *душу*
И *цветы* из русской земли (A. Dom., 46).

Представление о душе, как о *вещи,* в дар *приносимой,* сцепляется с тем рядом символов, к которому в сознании Ахматовой неотразимо влекутся вообще представления о психических явлениях, это — символы из круга домашнего хозяйского обихода, рисующие бережное хранение вещей.

И брат мне сказал: настали
Для меня великие дни.
Теперь *ты наши печали*
И *радость* одна *храни.*

---

* Напр., *войти в дружбу:* Ср. у Ахматовой:

И в тайную *дружбу* с высоким,
Как юный орел, темноглазым,
Я, *словно в цветник* предосенний,
Походкою легкой *вошла* (A. Dom., 59).

Как *будто ключи оставил*
Хозяйке усадьбы своей (A. Dom., 35)*.

В эту сферу притягивается и слово — *«душа»* (которое ведь может выступать и как синоним сердца):

Только *душу мне оставил*
И сказал: *«побереги»* (Б. Ст., 99).

Но теперь в сознании поэтессы, заполненном библейской символикой и в ней ищущей красок для рисовки всех явлений, на этот фон ложится круг представлений об ангелах-хранителях:

Одно меня тревожит...
Ведь ко мне *Архангел Божий*
За душей его *придет:*
Как тогда ее *я спрячу*
Как от Бога утаю! (Б. Ст., 99)**.

Таким образом, христианская религиозно-книжная символика, внедрившись в языковое сознание Ахматовой, видоизменила существенно прежние формы ее стиля, но не затушевала их совсем, органически слившись с излюбленными образами прошлого. Однако эта новая сфера представлений, апперцепируя иные ряды образов и слов, преобразуя ранее господствовавшие приемы созерцания мира в новых метафорах, прежним символам придает новый тон, так как меняется их роль в общей концепции художественного мирооформления. Под давлением стихийно расширяющейся сферы церковно-библейских символов суживается употребление образов, которые некогда неотвязно волновали. И, наоборот, как бы случайно всплывавшие, единичные метафоры, теперь получая твердое обоснование в изменившемся окружении, начинают беспокойно бродить, выступая как один из существенных элементов преобразования бывшей прежде системы стилистических соотношений.

---

* Ср.: Затем и в беспамятстве смуты
Я *сердце свое берегу* (A. Dom., 41).

Все слово твое *берегу* (Б. Ст., 74).

** Это, конечно, занятие, не вполне подходящее для «влюбленной монахини». И Чуковский напрасно утруждал себя вопросом: «уж не постриглась ли Ахматова в монахини». Про свою героиню Ахматова сама ответила ему:

Таких в *монастыри сажали*
И *на кострах высоких жгли* (Парфенон, 1922).

Эти сдвиги можно наблюдать при анализе такого длинного ряда символов, который тянется с первых стихотворений Ахматовой. Она нередко созерцала героев своих, как *путников* вольных с котомками *дорожными* (Четки, 57), в которые они складывают любовные письма (Ibid.).

Сюда относятся наблюдения:

Много счастья уготовано
Тем, кто волен на пути (Вечер, 44).

Столько печали в пути (Четки, 53).

Этот *путь пересекает тревога* (Ib., 39).

О «пути своем», о «дорогах» постоянно вспоминает героиня стихов Ахматовой:

Пусть *страшен путь мой,* пусть опасен,
Еще страшнее *путь тоски* (Четки, 71).

Сколько *дорог пустынных* исхожено
С тем, кто мне не был мил (Б. Ст., 17).

«Совенка замученного своего» она спрашивает:

Зачем ты принял обеты
Страдальческого пути (Четки, 37).

Иногда «милый» идет и ищет ее на этом пути:

Долго *шел* через поля и села,
Шел и спрашивал людей:
Где она, где свет веселый
Серых звезд — ее очей? (Б. Ст., 92).

Наяву — и во сне:

Ты *шел, не зная пути,*
И думал: скорей, скорей,
О только б ее найти,
Не проснусь я до встречи с ней! (Ibid., 88)*.

---

* В других случаях героиня или герой блуждают в поисках дома встречи своей. Это бывает тогда, когда из памяти, которая, по-видимому, рисуется Ахматовой в образе шкатулки для хранения вещей («из памяти, как *груз отныне лишний,* исчезли тени песен и страстей» — Б. Ст., 81; «как белый камень в глубине колодца, лежит во мне одно воспоминанье» — Ibid., 109), *«вынута* навсегда дорога туда» (Б. Ст., 91); ср. 98: из памяти твоей я *выну* этот день, чтоб спрашивал твой взор беспомощно-туманный, где видел я... домик деревянный» — Б. Ст., 98.

И этот образ пути, удлиняясь бесконечно, ведет к представлению об остановках в *гостях:*

> В то время я *гостила* на земле (Четки, 79).

> Я *гощу* у смерти белой
> *По дороге* в тьму (Б. Ст., 42).

> Давно мне пора в дорогу,
> Я только тебя поджидал (Б. Ст., 74).

Путь этот бывает «вечерним». Тогда он ассоциируется с представлением о разлуке. Ведь есть «песенка о *вечере разлук»* у Ахматовой. Поэтому в ее поэзии разлука всегда рисуется на фоне *пейзажа вечернего.*

> *Вечерний* и наклонный
> Передо мною *путь* (Разлука, Б. Ст., 37).

Символизируя душевной подъем, *«высокое* счастье», путь этот поднимается на горы (Б. Ст., 41, 13, 114).

И с этим же образом пути связано представление о «костре лесном». К нему идет героиня «по *трудной дороге,* чтобы здесь озаренной стать» (Четки, 67).

Ср. символ: «путь *осиянный»* (Б. Ст., 28).

> Я пришла тебя сменить, сестра,
> У *лесного, у высокого костра* (Ibid., 67).

Об этом же костре восклицает она:

> О, есть *костер,* которого не смеет
> Коснуться ни забвение, ни страх! (Четки, 25).

В образе «костра» соединились два семантических ряда — один, от символа «путь» идущий, и другой, направляющий к метафорам любви: *«постылый огонь», «пламя».* Поэтому-то образ костра мелькает при «кротких ответах на требовательное люблю»:

> Лежал закат *костром багровым* (Б. Ст., 22).

Но тот же костер слепит. И «когда от него одна ушла,

> Уступая место другой,
> То наверно *брела, как слепая,*
> Незнакомою *узкой тропой* (Четки, 67).

Ср.:

> И печальная Муза моя,
> *Как слепую,* водила меня (Б. Ст., 28).

И на этом же пути с ранних стихов Ахматовой является то «глубокая вода в мельничном пруду» (Веч., 84), то вода, замирающая под бесцветным ледком (Четки, 27), то грязная вода, стынущая под душным сводом моста (Ibid., 30). (Ср.: Б. Ст., 32).

И сюда влечет героиню:
Ни тропинки, ни дорожки,
Только проруби темны,
Ива, дерево русалок,
Не мешай мне на пути (Четки, 72).

Такие группы символов собираются вокруг образа пути в поэзии Ахматовой в период «Вечера» и «Четок». Они не вытесняются приливом новых символов в «Белой стае», но подвергаются существенной реорганизации. Как центральный образ теперь выступает тот, который в ранних стихах лишь мелькнул мимолетно. Это—видение героини, как нищенки с пустой котомкой, бредущей на пути с другом старым, «смешным, незрячим и убогим».

Он *всю жизнь свою шагами мерил*
Длинные и скучные дороги...
И звенит, звенит мой голос ломкий,
Звонкий голос не узнавших счастья:
«Ах, *пусты дорожные котомки,*
А на завтра голод и ненастье» (Веч., 50).

Это превращение мотивируется так:

Не страшно мне *опустошенье*
Твоей замученной *души.*
Так *много нищих. Будь же нищей...*

(Заветы, 1914. № 5).

Метафорическое содержание образа нищенки — «странницы» обнаруживает свою связь с другим композиционным планом, где, однако, даны в словесном узоре общие символические элементы:

Помолись о нищей, о *потерянной*
О моей живой душе
Ты, в *своих путях* всегда уверенный... (Четки, 49).

Любопытно, что уже в этой художественной концепции намечается как бы перевод представлений, сочетавшихся со словом «нищий», в сферу религиозной символики. На это указывают и другие сцепления символов:

Синяя купель для тех, кто нищ и болен (Ibid., 38).

Как же мне *душу скудную*
Богатой тебе принести? (Ibid., 53).

И вот, под влиянием возобладавшей в «Белой стае» тенденции к сближению еще не изжитых образов прошлого с традиционной церковно-христианской символикой, образ нищенки — «странницы» (A. Dom., 52), путь которой стал «жертвенным» (Б. Ст., 35), в религиозном аспекте приобретает великую силу эмоционального притяжения, выступив на передний план поэтического сознания и требуя преобразования всей символики, с словом «путь» связанной. «Костер лесной» исчез. «Лесная и пологая дорога» (Б. Ст., 54) ведет теперь к келье прозорливца «седенького, светлого и кроткого», который промолвил страннице:

Христова невеста!
Не завидуй удаче счастливиц.
Там тебе уготовано место*.

Позабудь о родительском доме,
Уподобься небесному крину.
Будешь, хворая, спать на соломе
И *блаженную примешь кончину* (Б. Ст., 76).

Но, конечно, символ — «Христова невеста» не обозначает отказа от любовных томлений, а предрешает лишь их неудачный исход.

Так, нищенка — «в лохмотьях сиротства» (A. Dom., 10) является в разных положениях в серии картин любовной лирики:

Зачем же к *нищей грешнице* стучишься? (Б. Ст., 79).

Завещал мне, умирая,
Благостность и *нищету*.
И когда прозрачно небо,
Видит, крыльями звеня,
Как *делюсь я коркой хлеба*
С тем, кто просит у меня (A. Dom., 45).

Пока *не свалюсь под забором,*
И *ветер меня не добьет,*
Мечта о спасении скором
Меня, как проклятие, жжет (Ibid., 40).

---

* Ср. раньше:

Много счастья уготовано тем,
Кто *волен* на пути (Вечер, 44).

Для чего же...
Черной нищенкой скитаюсь
По столице иноземной (Ibid., 72).

И этот образ нищеты настолько овладел сознанием Ахматовой, что вместе с героиней и муза ее, и песня становятся нищенками:

А ныне станешь *нищенкой голодной,*
Не достучишься у чужих ворот (A. Dom., 83).

И муза *в дырявом платке*
Протяжно поет и уныло (Б. Ст., 58).

И все в мире принимает нищенский облик — в соответствии, впрочем, с реальными метаморфозами:

Все расхищено, предано, продано...
Все *голодной* тоскою изглодано... (A. D., 7).

Думали: *Нищие мы, нету* у нас *ничего* (Б. Ст., 9).

Липы *нищенские* обнажены (A. Dom., 31).

И теперь на том пути, по которому печальная «муза в дырявом платке» водит «слепую» поэтессу (Б. Ст., 28), им встречаются убогие «люди Божий» с иконописными ликами и церковно-книжною речью:

Приходил одноногий прохожий
И один на дворе говорил:
Сроки страшные близятся...
Ждите глада, и труса, и мора,
И затменья небесных светил (Б. Ст., 61).

...На гору, к лесу
Пробирался *хромой человек.*
Постоит и опять ковыляет
Под тяжелою ношей своей...
Словно звезды, глаза голубели
Освещая *измученный лик...*
Поднял руку со следом оков (Ibid., 117).

Образ нищей странницы, сталкиваясь в сознании Ахматовой с видением героини, угасшей сном последним, направляется по новому пути. Ведь умерло-то тело:

Как *странно изменилось тело,*
Как рот измученный поблек.
Я *смерти* не такой хотела... (A. Dom., 76).

Но еще раньше говорила она:

Знаешь, я читала,
Что *бессмертны души* (Вечер, 23).

И вот странницей делается *душа* героини, в разные формы воплощаясь:

А теперь, *усопших бестелесней,*
В неутешном *странствии* моем
Я к нему влетаю только песней
И ласкаюсь утренним лучом (Б. Ст., 110).

...Вот таким себе я представляла
Посмертное блуждание души (Ibid., 108).

Но так как синекдохически и тело, и душа могут быть обозначены общим именем «я», модусами которого они служат, то открывается возможность, намеренно разрушив грани, построить эффекты на игре возникающими так двумя смыслами слова «я». Одно «я», душу* блуждающую обозначая, окружается соответствующими образами; другое «я» в могиле остается**. Но «странница», «Христова невеста», даже сделавшись «усопших бестелесней», томится «глухою жаждой песнопенья». В религиозной плоскости отсюда — один шаг до возрождения библейского лика поэта-пророка, «царя Давида». И героиня Ахматовой сначала принимает его позы:

Так я, Господь, простерта ниц:
Коснется ли *огонь небесный*

---

* Любопытно указать на то, что лишь в «Белой Стае» появляются из того же семантического гнезда, что и «душа», символы контрастные, которых раньше Ахматова не знала: *дух* и *плоть:*

В недуге горестном моя томится *плоть,*
А вольный *дух уже почиет безмятежно* (Б. Ст., 18).

Высокомерьем *дух* твой *помрачен,*
И оттого ты не познаешь света (Ibid., 79).

Пусть *дух* твой станет тих и покоен (Ibid., 65).
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернился *скорбный дух* (An. Dom., 95).

** О *душе:* *Уйдя* от легкости проклятой...
Уже привыкшая к *высоким чистым звонам,*
Уже судимая *не по земным* законам
Я, как преступница, еще влекусь туда,
На место казни долгой и стыда...
Как будто нет еще таинственной могилы.

О теле: Где день и ночь *склонясь, в жары и холода*
Должна я ожидать последнего суда (Б. Ст., 111).

Моих *сомкнувшихся ресниц*
И немоты моей чудесной (Б. Ст., 23),

затем идет на пророческое служение, осужденная расточить, а не копить дарованное небесами:

Иди *один* и *исцеляй других,*
Чтобы узнать в тяжелый час сомненья
Учеников злорадное глумленье
И безразличие толпы (Б. Ст., 26).

И тогда *глаза* ее делаются *пророческими* (Ibid., 22), и *уста ее* «не *целуют,* а *пророчат*» (Ibid., 96).

О горе мне! Эти могилы
Предсказаны словом моим (An. Dom., 27).

По своему обыкновению Ахматова, превратив героиню свою в пророчицу, стремится наградить пророческим даром и других:

Пророчишь, горькая, и руки уронила,
Прилипла прядь волос к бескровному челу (An. Dom., 26).

Образ пророчицы, переходя в плоскость любовной символики, трансформируется в кликушу бед для милых.

Кликуша, как внешнее поэтическое видение, предстала перед Ахматовой в сонме убогих, принесших три тысячи свечей княжне Евдокии:

И кликуша без голоса билась,
Воздух силясь губами поймать (Четки, 52).

А теперь сама героиня «кличет» *:

Не подумай, что в бреду
И замучена тоскою,
Громко кличу я беду:
Ремесло мое такое (Б. Ст., 96).

---

* По изменениям эпитетов можно видеть, как трудно было Ахматовой этот лик пророчицы освободить от ассоциаций из круга любовной символики. В первоначальной редакции были два определения, направлявшие фантазию к представлениям из сферы эротической:

...Исцеляй слепых,
Чтобы узнать в *постылый* час сомненья
Учеников *бесстыдное* глумленье... (Сев. Зап., 1916. № 1).

Я гибель *накликала* милым,
И гибли один за другим (A. Dom., 27)*.

В той *мере,* в какой символы, влекущие трансформацию лика героини, принимающей черты то Христовой невесты, то нищенки, то кликуши, не выступают из пределов одного ассоциацион-ного ряда, — в рисовке явлений и событий, вещей, которые через призму восприятия этих масок героини преломляются, преобладают краски из сферы христиански-церковных представлений. Но это не ведет к неподвижности, к застывшим формам образов, в которых предстают однородные явления. Напротив, одно и то же явление, подвергаясь разному эмоциональному освещению, апперцепируется символами, иногда даже контрастирующими по своему содержанию и эмоциональному тону. Однако и в этом случае они сталкиваются в *одной* семантической сфере — религиозной.

Так, напр., акт любви рисуется то как таинство причащения:

Для того ль причастилась любви? (Б. Ст., 15),

и тогда эпитеты ее: «небесная и тайная» (A. Dom., 64) или «великая земная» (Ibid., 78); то — в соответствии с общим тяготением Ахматовой к мучительству любви, как «мука крестная»:

Но скажи мне, на крестную муку
Ты другую посмеешь послать? (A. D., 17)

и в соответствии с этим привлекается метафорически «Страстная неделя»:

Ты знал, во мне еще жива
Страстная, страшная неделя (Б. Ст., 27);

---

* Слово «кликать» в сознании Ахматовой сопровождается и другим рядом представлений. В соответствии с этим и у «кликуши» ее — два лика: в одном аспекте она — предсказательница, в другом — кликуша деревенских частушек:

Лучше б мне частушки задорно выкликать,
А тебе на хриплой гармонике играть.

И этот новый лик, указывая на новую струю стилистических форм поэзии Ахматовой, проникающую другие элементы ее поэзии, а иногда выступающую в обнажении, требует отдельного анализа. Но так как «частушки» повлияли не столько на символику, сколько на композицию стихов Ахматовой, то я надеюсь рассмотреть связанные с ними стилистические явления в особой работе, посвященной вопросам композиции.

то — и это бывает чаще — как грех, требующий искупления:

Ну, теперь иди домой
И забудь про нашу встречу,
А *за грех твой,* милый мой,
Я пред *Господом* отвечу (Б. Ст., 97).

Ты говоришь — моя страна *грешна,*
А я скажу — твоя страна безбожна...
Пускай на нас лежит еще вина,
Все *искупить* и все исправить можно (Ibid., 79).

Став на этот путь, Ахматова необходимо идет к тому символу, который в христианской символике неотделим от представления об искуплении — к *«греху первородному»*

Как мог ты, сильный и свободный,
Забыть у ласковых колен,
Что *грех* карают *первородный*
Уничтожение и тлен (Парфенон).

Образ Евы, всплывающий при этом, однако, может повернуться к «милому» Адаму и другой своей стороной:

Из ребра твоего сотворенная,
Как могу я тебя не любить? (Б. Ст., 28).

Приходи взглянуть на рай, где вместе
Блаженны и невинны были мы (A. D., 75).

При доминировании таких приемов художественного воспроизведения, когда все явления стилизуются посредством проекции их в плоскость религиозно-церковной символики, создается особая манера рисовки чувств и настроений через фиксацию внешних движений, направленных на предметы религиозно-обыденного обихода, соответствующие центральным образам и по тону, и по пробуждаемым ассоциациям, напр.:

Прижимаю к сердцу крестик гладкий (A. D., 13).

Я руками обеими сжала
На груди цепочку креста (Б. Ст., 47).

Я только крест с собой взяла,
Тобою данный в день измены (Б. Ст., 49)*.

---

* Ср.: *Чудотворной иконой* клянусь (A. D., 19).

Ты отступник: за остров зеленый
Отдал... *наши иконы* (Ibid., 56).

На тебе *свечку* мою и *четки,*
Библию нашу дома оставлю... (У самого моря, 23).

И так же, конечно, начинают по примеру героини фиксировать свои чувства на религиозных предметах все, даже русалки:

Болотная *русалка,*
Хозяйка этих мест,
Глядит, вздыхая жалко,
На колокольный крест (A. Dom., 86).

В языковом сознании, в котором церковно-религиозные представления оказываются одной из основных стихий, организующих словосочетания, неизбежно образуется запас словесных формул, в готовом виде воспринятых из церковно-библейского круга. Они не только придают стилю торжественно-архаизующий характер, но, часто заполняя целиком синтаксическую рамку предложения, исключают столкновение в пределах ее разных семантических рядов и, следовательно, возникновение новых метафор. Напр., в стихах Ахматовой:

Ранят тело твое пресвятое,
Мечут жребий о ризах твоих (Б. Ст., 63).

Воссиял неугасимый свет
Тому три года в Вербную субботу (A. D., 88).

Высокомерьем дух твой помрачен,
И оттого ты не познаешь света (Б. Ст., 79).

Понятно, что и в стиле Ахматовой обращение к религиозно-христианской символике могло только поддержать то отсутствие метафорической пестроты, которым характеризовались уже первые ее стихотворения, а не разрушить ее. Причины, которыми обусловлен вообще такой характер стиля Ахматовой, легче и удобнее вскрыть после анализа третьего символического ряда, вокруг слова — *любовь* группирующегося. Пока же — в заключение обзора церковной символики, тяготением поэтессы к форме *молитвы* вызванной — необходимо указать, что, по-видимому, усиление в стиле Ахматовой этой библейской словесной стихии поддерживает странное мнение о возрождении в ее поэзии забытого наследия Пушкина.

С стилистической точки зрения это утверждение не может быть оправдано, оно порождено отрицанием исторической перспективы и покоится на методологической смутности. Ведь стиль самого А. С. Пушкина — объект лингвистической реставрации — пока еще в деталях и систематически не изучен. Принципы его организации не определены. Правда, тени Пушкина, как чеховского черного монаха, блуждают по индивиду-

альным сознаниям и будут блуждать, «доколе жив будет хоть один пиит». Но ведь восприятие Ахматовой Пушкина, преломление его в ее сознании — неизвестно, и его можно установить, лишь определив вообще тип языкового сознания Ахматовой. Таким образом, надо идти тому, кто хочет, от изучения стиля Ахматовой к ее восприятию Пушкина и тогда искать в ее поэзии отражений пушкинской тени, а не закрывать индивидуальных отличий ее музы указанием на сходство ее скелета с воображаемым скелетом стиля Пушкина.

Но, помимо разъяснения этого методологического недоразумения, анализ библейской символики в поэзии Ахматовой важен еще с двух точек зрения: во-первых, он подтверждает при описании символики песен лишь наметившуюся особенность языкового сознания Ахматовой — интенсивное использование полюбившейся семантической сферы, в которой мобилизуются, так сказать), все ряды символов, ее заполняющих; во-вторых, он помогает установить принципы реорганизации уже сформировавшихся образов под влиянием новых символических рядов, вступивших после в поэтическое сознание, и определить приемы приспособления этой новой символики к установившимся формам стиля. Ведь символика песен, продолжая, с одной стороны, свое обособленное существование в сознании Ахматовой, с другой — вступает во взаимодействие и столкновение с рядом церковно-библейских символов. Герои Ахматовой, только ставши нищими, «начали *песни слагать о* великой *щедрости Божьей да о нашем бывшем богатстве* (Б. Ст., 9), и в это время сделалась песня ее *нищенкой голодной,* стараясь достучаться у чужих ворот (A. Dom., 83). И мир тогда запел церковными словами. Так, пела кровь: «блаженная, ликуй!» (A. Dom., 89).

Но не только видоизменялся характер песен, которые сцеплялись с новой религиозно-библейской сферой символов. Бывало и наоборот: новые церковные символы, встречая уже устойчивые приемы созерцания мира в песнях, сами испытывали их воздействие. Так, ангелы становились в позу поющих, и героиня ждала, когда «голоса незримых прозвучат» (Б. Ст., 21).

Однако новая сфера, разрастаясь, как бы отодвигала символику песен в прошлое, и «молитва» и «песня» начинают сталкиваться, как антитезы; и молитва выступает на смену «песне».

И *песней я* не скличу вас...
Но вечером в печальный час
В *молитве* помяну (A. Dom., 79).

Поэтому и милый, налагая на героиню «испытание железом и огнем», прежде всего лишает ее «молитвы».

Запрещаешь петь и улыбаться
А молиться запретил давно! (A. D., 68).

И героине даже кажется, что та песня, которую она поет, — уже последняя:

Моя последняя, мир больше не чудесен,
Не разрывай мне сердца, не звени (A. D., 83).

Но, борясь и вступая в компромиссы, оба эти ряда символов являются функциями третьего, от слова — любовь идущего.

III

Символ — «любовь» является центральным во всем поэтическом языковом сознании Ахматовой. И поэтому к нему притягиваются разнообразные семантические ряды.

Любовь — «воздушная и минутная» первоначально облекается в неустойчивые формы — то «змейки, свернувшейся клубком» (Вечер, 13), то воркующего голубка (Ibid.), то — под влиянием склонности Ахматовой к овеществлению — даже «товара редкостного», которым торгует ее героиня (Б. Ст., 10).

Вместе с тем она как бы пантеистически разлита во всех явлениях мира Ахматовой:

То в инее ярком блеснет,
Почудится в дреме левкоя (Вечер, 13).

И в песнях мира, и в «молитве тоскующей скрипки» звучат ее голоса.

Но тогда же она олицетворяется, превращаясь — видимо — в женщину, улыбчивую и улыбки дарящую, «покоряющую напевом простым, неискусным».

...Она улыбалась
В садах твоих, в доме, в поле (Вечер, 18).

И страшно ее угадать
В еще незнакомой улыбке (Ibid., 13).

У меня есть улыбка одна...
Она мне любовью дана (Четки, 25).

Но от этих случайных, вспыхивающих и сразу же погасающих метафор надо отделить круг таких символов, которые,

тесно ассоциировавшись со словом — «любовь», как снежный ком, растут, обслаиваясь новыми образами. Они, по мере формирования стиля, выступают, как вершина, по склонам которой располагаются другие символические ряды. Это — символы, круги любви и смерти соединившие. С первого же стихотворения Ахматовой любовь:

Верно и тайно ведет
От радости и *от покоя* (Вечер, 13).

Лишь когда героиня ложится в сосновую кровать, она говорит:

Как *сладко,* что не надо
Мне больше ревновать...
Добились мы *покою*
И непорочных дней (A. D., 23).

Или:

Я вошла вчера в зеленый рай,
Где *покой* для тела и души
Под шатром тенистых тополей (Б. Ст., 105).

Исцелил мне душу Царь небесный
Ледяным покоем нелюбви (С. Зап., 1914, май).

И с символами — «любовь», «любить» сразу же сочетаются неразрывно представления о «печали», «грусти», «горе». Отсюда и эпитет любви «горькая» (Б. Ст., 28).

Ты не бойся, что горько люблю (A. D., 10).
(Ср. Четки, 18, 20, 13, 12 и т. п.).

А «печаль» и «грусть» и соответствующие определения в стиле Ахматовой делаются неизбежными спутниками символа «любовь» и даже его заместителями *.

---

* Я печальна, тебя полюбив (Вечер, 14).

Я не даром печальной слыву
С тех пор, *как* привиделся ты (Б. Ст., 32).

Еще так недавно он был довольным
И только слыхал про печаль (Четки, 35).

Еще так недавно — странно,
Ты не был седым и грустным (Вечер, 18).

(Ср. Вечер, 42; Четки, 12, 59 и др. под.;
A. Dom., 9, 27 и т. п.).

Поэтому «повесть любви печальна» (Четки, 28), и путь ее страдальческий (Ibid., 37).

В телесном плане этой категории символов соответствует «боль». Этот символ неотделим от любви в поэзии Ахматовой:

Слава тебе, безысходная *боль* (Вечер, 67).

От любви твоей загадочной,
Как от боли, в крик кричу... (A. D., 81).

Мальчик сказал мне: «Как это *больно*»...
Я знаю: он с *болью* своей не сладит,
С горькой болью первой любви (Четки, 35).

Вот уж сердце мое осторожней
Замирает, и *больно вздохнуть* (Четки, 51).

Уходи к волне про *боль* шептать (Вечер, 74; ср. 71).

В связи с этим привлекается символ — «недуг»:

И ты виновник моего *недуга* (Четки, 24).

В *недуге горестном* моя томится плоть (Б. Ст., 18).

И у героини появляется «румянец жаркий и недужный» (A. D., 60).

На этой почве создается тяготение Ахматовой потом, уже к периоду «Четок», к рисовке *больных* в разных позах и в разных стадиях болезни. То больна героиня —

От подушки приподняться нету силы...

И тогда приходит ее утешить милый

Самый нежный, самый кроткий (Четки, 55).

То безнадежно заболевает «милый»:

Бесшумно ходили по дому,
Не ждали уже ничего.
Меня привели к *больному,*
И я не узнала его (Б. Ст., 74).

В других случаях образ болезни не вызывает ассоциаций о посетителях и больные остаются одинокими. Так, «больная» героиня слышит лишь зов журавлей:

Ведь ты уже не можешь петь
И слезы со щеки стереть
Ослабнувшей рукой (Б. Ст., 77).

Ср.:

Зачем же к нищей грешнице стучишься?
Я знаю, чем так *тяжко болен* ты:
Ты смерти ищешь и конца боишься (Ibid., 79).

И постижение тайны любви, которая «сочинена каким-то бездельником», болезнь рождает:

...Иным открывается тайна,
И почиет на них тишина...
Я на это наткнулась случайно
И с тех пор *все как будто больна* (Ibid., 101).

Иногда представление о болезни вызывает в сознании Ахматовой рой символов, которым окружено слово — «чахотка»:

... Когти, когти неистовей
Мне *чахоточную* грудь,
Чтобы кровь из *горла хлынула*
Поскорее *на постель* (Anno Dom., 81).

Образ чахотки — по ассоциации общей — с символом «весна» сочетается:

И глядит мне в глаза сухие
Петербургская весна,
Трудным *кашлем, вечерним жаром*
Наградит по заслугам, убьет (Б. Ст., 39).

Весь этот круг символов, больных рисующий, неизбежно определяет изображение внешних выявлений влюбленности.

Ряд сюда относящихся представлений раскрывается самой Ахматовой в «молитве» за литургией:

Дай мне горькие годы недуга,
Задыханья, бессонницу, жар (Б. Ст., 67, ср. Ibid., 95).

Бессонница, являющаяся на этот зов, облекается в образ сиделки при больной:

Ушла к другим *бессонница-сиделка* (Б. Ст., 13).

Ты опять, опять со мной, бессонница!
Неподвижный лик твой узнаю (Четки, 43).

И все словесные обозначения симптомов болезненно-напряженных страданий — постоянно налицо в описании состояний влюбленных: то — прежде всего символы: «задыхаться», «кри-

чать», «стонать» и соответствующие имена: *«крики»*, *«стоны»*, *«задыханья»*, *«замиранья»* *.

Естественно, что сюда присоединяется и символ — *«бред»*. Он сопровождает в сознании Ахматовой рисовку больных:

Она *бредила*, знаешь, больная,
Про иной, про небесный край (Веч., 80).

Так меня ты в бреду тревожишь,
Все слова твои берегу (Б. Ст., 74).

Поэтому бред становится неотъемлемым достоянием и «больных» любовью:

И с улыбкой блаженной выносит
Страшный бред моего забытья (Б. Ст., 34).

Стройный мальчик-пастушок,
Видишь, я *в бреду* (Веч., 83).

Душа... задыхалась в предсмертном *бреду* (Веч., 14).

...Берегись твоей подруге страстной
Поведать мой *неповторимый бред*... (Anno Dom., 20)

Не подумай, что *в бреду*
И замучена тоскою (Б. Ст., 96).
(Ср. Б. Ст., 49, 53).

---

* Душа тосковала,
Задыхалась в предсмертном бреду (Вечер, 14).

Задыхаясь, я крикнула... (Ibid., 19).

Ср.: «Десять лет замираний и криков», все мои бессонные ночи (Четки, 11).

Бледный рот слегка разжат,
Неровно трудное дыханье (А. Вот., 92).

Безвольно слабеют колени,
И, кажется, нечем дышать... (Б. Ст., 45).

Ср.: Вот уже сердце мое осторожней
Замирает, и больно вздохнуть... (Четки, 51).

Я с *криком тоски* просыпалась (Вечер, 85).

Как мне скрыть вас, *стоны звонкие?* (Вечер, 43).

В жестком свете скудного дня
Проснувшись, *ты застонал*
И в первый раз меня
По имени громко назвал (Б. Ст., 89).

Для чего ж ты приходишь и *стонешь*
Под высоким окошком моим? (Anno Dom., 57).

Слышу в словах его *сдавленный стон*... (Ibid., 64).

Этим символам, рисующим внешние обнаружения любовной боли, соответствует ряд символов, в которых выражаются внутренние ощущения «больных», с точки зрения их самих. Он фиксирует субъективное переживание отражений боли на сердце и общей, так сказать, температуре организма.

В этой группе символов одни кружатся вокруг представлений об ударах, биении сердца и его разрыве, так как сердце — понятно — является одним из любимейших слов Ахматовой:

Легкий трепетный смычок,
Как от предсмертной боли, *бьется, бьется...*
И страшно мне, что *сердце разорвется* (Веч., 71).

И сердце *рвется от любви на части* (Б. Ст., 24).

Вот для чего я пела и мечтала,
Мне *сердце разорвали пополам* (A. Dom., 93)*.

Другие символы этой группы потенциально даны уже в символе — «бессонницы млеющий жар»... (Б. Ст., 99); ср. в Б. Ст., 39: «вечерний жар».

Охваченная то «постылым огнем» (A. D., 16), то «палимая огнем сладостным» (A. D., 73), — ср. Б. Ст., 21 — героиня горит в пламени любви, ее «великом зное» (Б. Ст., 80) или «в дыму любовной памяти» (Б. Ст., 15), и отсюда идет «ночей пламенный чад» (A. D., 19) и «ночь угарная» (Четки, 49). Правда, весь этот символический ряд очень сложен в сознании Ахматовой, так как милый является «солнцем ее песнопений», а вследствие этого разлука или уход его легко могут ассоциироваться с представлением об осени, зиме и вечере, когда скрывается реальное солнце.

Но для характеристики символики, которая непосредственно связана с представлениями о сопутствующих «боли» процессах, достаточно указать лишь два контрастных обрывка этого ряда.

С одной стороны, от знойного *огня,* в котором — Ахматова клянется в этом небесами — *«расплавится гранит»,* героине ее стихов грозит опасность *растаять:*

---

* А сердцу стало *страшно биться*
Такая в нем теперь тоска.
Теперь ты понял, отчего *мое*
Не бьется сердце под твоей рукою (Б. Ст., 24).
(Ср. Четки, 51, 69 и т. д.; Б. Ст., 73).

Он мне сказал: «не жаль, что ваше тело
Растает в марте, хрупкая Снегурка» (Вечер, 21).

И вот я *таю, я* безвольна... (Четки, 20).

А с другой стороны, в ином эмоциональном плане — по контрасту всплывают символы с противоположными значениями:

О, только дайте греться у огня.
Мне *холодно*! (Веч., 17).

Чувствую, что кровь
Во мне уже совсем *похолодела* (Б. Ст., 25).

Так беспомощно грудь *холодела* (Вечер, 25, ср. 17).

Боли, соединившиеся в сознании Ахматовой с любовью, в акте дифференциации получают имена — «прощальной боли» (Б. Ст., 52), «тайной боли» разлуки (У самого моря, 13).

Здесь начинается новый клубок словесных ассоциаций, в котором свито большинство нитей фабулярного узора стихотворений Ахматовой. Ведь вся, напр., книга «Вечер» состоит из песенок о вечере разлук. И символ — «боль» растворяется в более широком по кругу возбуждаемых ассоциаций слове — *«мука»* *:

Я знаю, что в тебе такая *мука,*
Что ты не можешь слова произнесть (Б. Ст., 115).

Мы хотели *муки жалящей*
Вместо счастья безмятежного (Вечер, 41).

Но скажи мне, на *крестную муку*
Ты другую посмеешь послать? (A. Dom., 17).

Так меня никто не томил,
Даже тот, кто на *муку* предал (Б. Ст., 95).

Не *мучь* меня больше, не тронь (Б. Ст., 58).

Является «совенок замученный» (Четки, 37). И «милого» с удивлением спрашивает героиня:

Неужели же ты не *измучен*
Смутной песней затравленных струн?.. (Б. Ст., 34).

Краски для изображения внешних выявлений этих «мук любви» берутся отчасти из того же круга символов, которые ассоциированы со словом —«боль», «больной», напр.:

---

* В связи с этими символами находится слово — «бледнеть», ибо «бледность» — внешнее обнаружение томления: «и томно под маской бледнела от жгучих предчувствий любви» (Вечер, 63).

А я, закрыв лицо мое,
Как перед вечною разлукой,
Лежала и ждала ее,
Еще не названную мукой (Б. Ст., 27).

Но — вместе с тем — к символу «мука» примыкают в сознании Ахматовой и иные ряды представлений, а следовательно, и слов. Часть их уже в книге «Вечер» обозначилась резко. Прежде всего символом «мука» вызываются образы пыток.

Я *пытку* мольбой не нарушу (Веч., 27).

Должен на этой земле испытать
Каждый *любовную пытку* (Ibid., 57).

Три раза *пытать* приходила.
Я с криком тоски просыпалась... (Ibid., 85)

...Любовь твоя о, друг суровый,
Испытание железом и огнем (A. Dom., 68).

А *пытка* длилась.
И, как преступница, томилась
Любовь, исполненная зла (A. Dom., 14).

Этим определяется направление словесных ассоциаций при обрисовке аксессуаров любви. Так, представление отнятого *кольца* — по естественной языковой связи — апперцепирует образ *колеса,* как орудия пытки:

Лучше *погибну на колесе,*
Только не эти оковы (Вечер, 57).

Но то же кольцо — в ином плане, будучи надето на «палец безымянный», рождает другой символ пытки — *«уколы»*.

Уколола палец безымянный
Мне звенящая оса (Вечер, 29)*.

Но «уколы» может наносить и «игла», и ее обозначение неудержимо всплывает в сознании Ахматовой:

Ты давно *перестала считать уколы* —
Грудь мертва под *острой иглой* (Четки, 22).

На этом фоне вырисовывается даже образ часовой стрелки:

И башенных часов кривая стрелка
Смертельной мне не кажется *иглой* (Б. Ст., 13).

---

* Ср.: Любо мне от глаз твоих зеленых,
Ос веселых отгонять (Четки, 34).

Но, однако, от того же символа — «уколы» ассоциации могут направиться в другую сторону — в сторону хотя бы «отравленного веретена». Так, осу героиня

> нечаянно прижала
> И, казалось, умерла она.
> Но конец *отравленного жала*
> Был острей веретена (Веч., 29).

А символ — «отрава», вращаясь в той же сфере обозначений пыток, делает любовь «отравительницей»:

> Он предал тебя тоске и удушью
> *Отравительницы-любви* (Четки, 21).

> Был светел ты, взятый ею
> И пивший ее *отравы* (Вечер, 18).

Ср.:

> Дай мне выпить такой *отравы*... (Б. Ст., 15).

Отрава, конечно, может быть метафорической. Тогда она — «печаль» — дар любви:

> Я терпкой печалью
> Напоила его допьяна..
> ...он вышел, шатаясь,
> *Искривился мучительно рот* (Вечер, 19).

Но есть у Ахматовой раскрытие и метонимического смысла символа — *«отрава»:*

> Смертный час, наклонясь, напоит
> Прозрачною *сулемой* (Четки, 56).

В эту же сферу представлений, сгруппировавшихся вокруг образов пыток, привлекается и тот символ — «задыханье», который сочетался с образом любви-боли. Но в новом окружении — это — «удушье», как одна из пыток:

> Он предал тебя тоске и *удушью*
> Отравительницы-любви (Четки, 21).

> И смерть к тебе руки простерла...
> Скажи, что было потом?
> Я не знала, как хрупко горло
> Под синим воротником (Четки, 37)*.

* Ср.: Горло тесно ужасом сжато (Б. Ст., 47). И даже о радости: Просыпаться на рассвете оттого, что радость душит (A. D., 58).

И, развиваясь и реализуясь, эта метафора ведет к образу мертвеца, «вынутого из петли» (Ibid., 41), а героиня отсюда получает «на счастье темно-синий шелковый шнурок» (Ibid., 42).

От этих символов пыток нельзя отделять представлений о «казни». Тогда «дивный град», в котором «томится героиня», называется «местом *казни* долгой и стыда» (Б. Ст., 111)*. И является лик палача:

Прощай, прощай. Меня ведет *палач*
По голубым предутренним дорогам (Гипеборей, 1913. № 8).

Мне муж — *палач,* а дом его — тюрьма (Anno Dom., 52).

И образ темницы, находящийся в ряду этих символов, всплывает неоднократно:

Не знаю, кто окно раскрыл
В *темнице* гробовой (A. D., 80)**.

Наконец, в форме параллелизма развертывается картина самих казней:

Лучше бы *поблескиванье дул*
В грудь мою направленных винтовок,
Лучше бы на площади зеленой
На помост некрашеный прилечь
И под клики радости и стоны
Красной кровью до конца истечь (A. D., 13).

Казнь — убийство преступника. В соответствии с этой целью представлений героиня говорит о себе:

Я, как *преступница,* еще влекусь туда,
На место казни долгой и стыда (Б. Ст., 111).

Но тогда и любовь, к казни ведущая, метафорически сближается с образом *преступницы:*

И, как *преступница,* томилась
Любовь, исполненная зла (A. D., 14).

Образ любви-преступницы вырастает на фоне представлений о тех убийствах, на которые толкает она. Давно известно, что

---

* Ср. также: (Колокол) все грозней бушует, непреклонный,
Словно здесь еретиков *казнят* (A. D., 31).

** Ах, со мной, печальной *узницей,* ты опять побыть не мог
(Веч., 42).

«возлюбленных все убивают — так повелось в веках». И Ахматова, вынужденная течением словесных ассоциаций, возобновляет эти образы.

Если надо — меня *убей*... (A. D., 69).

Я предала тебя. И это повторять —
О, если бы ты мог когда-нибудь устать!
Так мертвый говорит, *убийцы* сон тревожа (Б. Ст., 18).

Но, вступив на путь убийств, герои Ахматовой начинают убивать и белую птицу, как символ памяти о прошлом (Б. Ст., 14), и самую любовь:

Случилось, как хотели Вы,
Вы, приказавший мне: «довольно!
Поди *убей свою любовь*!» (Четки, 20).

Тот же образ повертывается обратною стороною:

Ты угадал: моя *любовь* такая,
Что даже ты ее *не мог убить* (A. D., 63).

В связи с этой сферой представлений «милому» приписываются своеобразные упражнения в стрельбе, мишенью которых он выбирает героиню:

Углем наметил на левом боку
Место, куда стрелять...
Милый! не дрогнет твоя рука.
И мне недолго терпеть (Б. Ст., 45).

Эти преследующие сознание поэтессы образы отражаются и на рисовке явлений природы:

В душный мрак
Месяц *бросил лезвие* (Б. Ст., 73).

Психический фон, на котором разыгрываются эти трагедии, созданные развертыванием по законам словесных ассоциаций символа — «муки любви», определяется символами — «томленье» * и «тоска»:

«Дни» *томлений острых прожиты.*
Вместе с белою зимой (Вечер, 44).

---

* Употребительнее всего этот символ в «Четках»; в сборнике «Вечер» он лишь намечается. В «Белой Стае» и «Anno Domini» сфера его употребления суживается.

Томилось сердце, не зная даже
Причины горя своего (Четки, 12).

Что теперь мне смертное *томленье?* (Четки, 55).

Умирая, *томлюсь* о бессмертьи (Ibid., 56).

Душа *тосковала,*
Задыхалась в предсмертном бреду (Вечер, 14).

Он предал тебя *тоске* и удушью
Отравительницы-любви (Четки, 21).

А сердце стало страшно биться,
Такая в нем теперь *тоска* (Ibid., 74).
(Ср. Вечер, 31, 59, 69, 77 и др., Четки, 71 и мн. др.; Б. Ст., 24 и т п.).

И героиня даже целиком в тоску превращается:

Я была твоей бессонницей,
Я *тоской* твоей *была* (Anno Dom., 77).

И, конечно, вслед за героями «томиться» и «тосковать» начинает и весь мир явлений:

На стенах цветы и птицы
Томятся по облакам (Четки, 15).

Уже по мне *томится*
Корельская земля (Anno Dom., 86).

...Руки *тоскуют* по ноше (Б. Ст., 68).

О дожде *тосковала* земля (Ibid., 62).

Весь этот рой символов, окруживших любовь сценами болезней и пыток, увенчивается представлением о смерти. И создаваемая таким образом связь двух символов — «любви» и «смерти» — такая старая, раскрываясь в целой сети образов, приобретает особую остроту не только вследствие разнообразия тех путей, по которым двигаются относящиеся сюда словесные ассоциации, но и от роковой неотвратимости, постоянными повторениями о себе напоминающей. Ввиду семантической близости слов с противоположными значениями (энантиосемии), естественно ожидать, что символ — «любовь» сочетается и со словами — «жить», «живой», и любовь с изменением эмоционального фона может выступить и как источник жизни. Такие сочетания есть в стиле Ахматовой:

Живы, мы любовью одною (Четки, 24).

В соответствии с этим такую же функцию получает и любовник:

Путник милый, в город дальний
Унеси мои слова,
Чтобы сделался печальней
Тот, *кем я еще жива* (An. Dom., 9).

Ср.:

Я слишком хотела *жить* (Вечер, 51).

И при отсутствии любви:

Под крышей промерзшей пустого жилья
Я *мертвенных дней* не считаю *(Б.* Ст., 35).

Но, как и следует ожидать, движения словесных ассоциаций в этом направлении не происходит. Оно мешало бы развитию символики любви-мучительницы.

Поэтому в любовной лирике Ахматовой постоянно кружатся имена— «смерть», «предсмертный», «смертный», «смертельный» и соответствующие глагольные формы настоящего и будущего времени.

На грани смерти скользит героиня, и названия ее состояний предицируют эпитет — «предсмертный».

Задыхалась в *предсмертном* бреду (Вечер, 44).

Я слышу: легкий трепетный смычок,
Как от *предсмертной* боли, бьется, бьется...
И страшно мне, что сердце разорвется (Ibid., 71).

Ничего не снится мне
В моей *предсмертной* летаргии (Ibid., 73).

Любопытно, что это слово — «предсмертный», употребленное в стихах «Вечера», затем исчезает, уступая место более сильным определениям — «смертный» и «смертельный». Представление о «смертном часе», «смертном томлении», «смертной дрожи» нередко замыкает стихотворения Ахматовой*.

---

* Не *смертного* ли *часа* жду? (Четки, 15).

Смертный час, наклонясь, напоит
Прозрачною сулемой (Ibid., 56).

Не выйду, не крикну: О, будь единым,
До *смертного часа* будь со мной (A. Dom., 47).

Что теперь мне *смертное* томленье? (Четки, 55).

И, как бы отвечая на это настроение смертницы-героини, все явления мира становятся *«смертельными»* для нее.

И башенных часов кривая стрелка
Смертельной мне не кажется иглой (Б. Ст., 13).

Первых фиалок они (твои глаза) светлей,
А *смертельные* для меня (Ibid., 31).

И мнится мне, что уцелела
Под этим небом я одна, —
За то, что первая хотела
Испить смертельного вина (Ibid., 36)*.

Образ смерти белой постоянно витает над героиней, ее просящей и о ней молящей, и над ее «милыми», из которых одни из плена любовницы *уходят к* белой смерти, а другим она сама ее *приносит* **.

Образ смерти внедряется и в тот круг символов, в которых оформлялось от юности сохранившееся созерцание мира явлений, как пира пьяного и горького:

Ср.: Все тело мое изгибалось,
Почувствовав *смертную* дрожь (Вечер, 86).

И на глазах героини у ее милого
Смертные коснулись тени
Спокойно-юного лица (A. Dom., 73).

* И, упрекая милого, героиня говорит ему:
«Знаешь сам, ты и в море не тонешь,
И в смертельном бою невредим» (An. Dom., 57).

** Не целуй меня усталую,
Смерть придет поцеловать (Вечер, 44).

И сердце только скорой смерти просит,
Кляня медлительность судьбы (A. Dom., 62).

Я гощу у смерти белой
По дороге в тьму (Б. Ст., 42; ср. A. Dom., 41).

Ты знаешь, я томлюсь в неволе,
О смерти Господа моля (Четки, 44).

Прости меня, мальчик веселый,
Что я принесла тебе смерть...
И смерть к тебе руки простерла (Четки, 36, 37).

Кого — ты на смерть проводила,
Тот скоро, о скоро! умрет (Вечер, 85).

Иль того ты видишь у своих колен,
Кто для белой смерти твой покинул плен (Четки, 39).

И ты ушел. Не за победой
За смертью... (A. Dom., 73) и др.

В сердце темный душный хмель (Вечер, 43).

Как соломинкой, пьешь мою душу.
Знаю, вкус ее горек и хмелен (Ibid., 27).

Сладок был устам
Черный, душный мед (An. Dom., 32)*.

И героиня просит,

Чтобы *смерть из сердца вынула*
Навсегда проклятый *хмель* (Anno Dom., 81).

Понятно после этого, что и в обращениях к «милому», и наедине сама с собой героиня часто занята спряжением глагола — умереть (преимущественно — в первом и третьем лице будущего времени).

Задыхаясь, я крикнула...
Уйдешь, я *умру* (Вечер, 19).

Пускай *умру с* последней белой вьюгой (Ibid., 21).

И *если я умру,* то кто же
Мои стихи напишет Вам? (Четки, 20).

Ср.:

Умирая, томлюсь о бессмертьи (Четки, 56).

И «шепот осенний» аккомпанирует ей:

Между кленов шепот осенний
Попросил: «со мною *умри*!»...
Я обманут... «злой судьбой»...
Я ответила: «милый, милый»!..
И я тоже... *«умру* с *тобой»* (Вечер, 25—26).

И смерть милого героиня предчувствует:

И одно меня тревожит,
Если он теперь умрет... (Б. Ст., 99).

Дальнейшим развитием тех же символов является представление героини и ее возлюбленных, как умирающих мертвых:

Завещал мне, *умирая,*
Благостность и нищету (A. Dom., 42).

Мертвой, думал, ты *меня* застанешь (Четки, 55).

---

* Ср. Четки 24, 28 и т. п.

Лебедью тебя я стану звать,
Чтоб не страшно было жениху
В голубом кружащемся снегу
Мертвую невесту поджидать... (Б. Ст., 106).

Грудь *мертва* под острой иглой (Четки, 22).

Тихий дом мой пуст и неприветлив...
В нем кого-то вынули из петли
И бранили *мертвою* потом (Ibid., 41).

В связи с этим для рисовки близкой смерти героев своих первоначально Ахматова выбирала явления гибели и умирания в мире внешнем, которые, как «двойники», метафорически изображали судьбу героини и ее милых *.

Ликами мертвецов естественно апперцепируется представление о могиле, куда героиня берет с собою грусть (A. Dom., 69).

Но сказала: Ведь здесь *могила,*
Как ты можешь еще дышать? (Б. Ст., 19).

Не знаю, кто окно раскрыл
В темнице *гробовой* (Anno Dom., 80).

Легче в *гроб* тебе лечь живой (Четки, 22).

Отсюда возникает образ героини — заживо погребенной. И в образе *надгробного камня* рисуется тогда Любовь:

Пусть *камнем надгробным* ляжет
На жизни моей любовь (Четки, 9).

Таковы в схематическом виде очертания той семантической сферы, которую влечет за собою символ — «любовь» в поэзии Ахматовой. И здесь, отправляясь от этого символа в определенную сторону, словесные ассоциации замыкаются в одном узком семантическом кругу, приводя в движение в его пределах наи-

---

* И солнце, бледный тусклый лик,
Лишь круглое окно.
Я тайно знаю, чей двойник
Приник к нему давно.
Склонился *мертвый, тусклый лик*
К *немому сну полей* (Веч., 73).
А там мой мраморный двойник,
Поверженный под старым кленом...
Холодный, белый, подожди,
Я тоже мраморною стану (Ibid., 15).

большее количество символов. Однако символика любви, подтверждая сделанные при описании символики песен и молитв наблюдения над характером словесных сплетений в поэзии Ахматовой, дает основания и для некоторых других общих стилистических вывозов. Прежде всего — она дает типический пример того, как развитие доминирующего в поэтическом сознании словесного ряда может определить общую канву фабулярного узора и характер излюбленных сюжетных схем. С этой точки зрения в высшей степени любопытно, что даже выходя за пределы любовной лирики, Ахматова пользуется теми же образами и формами, которые создались на ее почве. Так, в процессе художественного оформления картин войны и смуты наблюдается лишь расширение сферы символов, между любовью и смертью вращающейся. Любование ликом смерти теперь как бы нашло себе подкрепление, неотразимое в реальной действительности. И раньше в «жестокую студеную весну» мир рисовался Ахматовой, как арена убийств:

И ранней смерти так ужасен вид,
Что не могу на Божий мир глядеть я (Б. Ст., 57).

А теперь он в ее сознании превратился в царство белой смерти:

А здесь уж белая дома крестами метит
И кличет воронов, и вороны летят (A. Dom., 82).

Смерть выслала дозорных по дворам (A. Dom., 93).

И эта связь между той символикой смерти, которая в любовной лирике Ахматовой сложилась путем естественного развития образа мучительной любви, и оформлением реальной действительности — подчеркнута самой поэтессой. Ведь могилы, которыми в годы войны и революции переполнился мир, предстали ее сознанию как реализация господствующих в ее поэзии метафор.

Я гибель накликала милым,
И гибли один за другим.
О, горе мне! *Эти могилы*
Предсказаны словом моим (Anno Dom., 27).

Но, помимо этих указаний, символика любви и смерти, тянущаяся на протяжении всей поэзии Ахматовой, помогает уяснять и тот фон, и те мотивы, по которым образы песен стали отходить на второй план сознания поэтессы, модифицируясь и вытесняясь религиозно-библейской стихией. Представления о смертном томлении обострялись введением круга молитв.

«Адам, тоскующий в раю своем» (см. *С. Городецкий.* Некот. теч. в совр. русск. поэзии. Аполлон, 1913 г. № 1, 49 стр.), первоначальный герой акмеистов, в стихах Ахматовой превратился в тоскующего грешника, изнемогающего под бременем первородного греха, болезней и смерти и лишь по временам «видящего райский перед смертью сладчайший сон» (Сб. Шиповник, 1922 г., № 1).

И, наконец, общий характер символики любви в поэзии Ахматовой обнаруживает тесную связь с основными формами композиции ее стихотворений. Образы мучительных болей, белой смерти, выступающие на психическом фоне страха, тоски и смертного томления, требуют соответствующих композиционных форм «неистовой речи». Ведь большинство стихов Ахматовой — стилизовано под героиню во вкусе Гамсуновской Эдуарды Макк из романа «Роза» и обращено к «милому». «А лишь за чугунной оградой», на «сосновой кровати» говорит эта героиня возлюбленному:

Теперь твой слух не ранит
Неистовая речь (Anno Dom., 22).

В другое же время ее слова характеризуются как «неповторимый бред» (Anno Dom., 20):

Страшный бред забытья (Б. Ст., 34).

Крик боли (Anno Dom., 81).

Функцией этого бреда и являются неожиданные перебои синтаксических схем, логические разрывы, словом, целая цепь композиционных приемов, которые обусловливают остроту восприятия стихов Ахматовой и рассмотрение которых увлекло бы далеко от символики в область другого отдела стилистики — композиции.

IV
ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ избранных трех семантических сфер поэзии Ахматовой подтверждает данную в начале общую характеристику путей движения словесных ассоциаций в ее языковом сознании. Но для стилистики, как одной из глав науки об языке, голого описания индивидуального стиля недостаточно. В историческом разрезе индивидуально-поэтический говор для нее важен,

как центр, к которому тяготеют другие говоры находящихся под его художественным влиянием писателей. Правда, и с этой точки зрения характеристика стиля Ахматовой находит себе научное оправдание, так как, по выражению Н. В. Недоброво, еще в 1915 г. в молодой поэзии обнаружились признаки возникновения «Ахматовской школы» (Р. М., 1915, № 7).

Но при таком подходе надо, говоря словами Бодуэна де Куртенэ, изучать «простую последовательность явлений однородных, но различных», отрешившись от рассмотрения *беспрерывности изменений* в индивидуальном сознании *. И с этой точки зрения удобнее было описать стилистические особенности поэзии Ахматовой как систему вынесенных за пределы ее сознания, иерархически расположенных языковых явлений, направленных на эстетическое преобразование тех форм современного литературного языка, которыми могла располагать поэтесса. Тогда естественно всплыли бы вопросы об отношении этой системы к предшествующей литературной истории, о месте ее в ряду «явлений однородных, но различных», и о влиянии ее на ближайшее окружение.

Но стилистика допускает и иное отношение к индивидуальному стилю, когда он рассматривается как языковый микрокосм, и на основе его изучения намечаются пути для решения некоторых общих лингвистических проблем. В этом плане проникновение в индивидуальное языковое сознание и раскрытие в нем беспрерывности изменений не феноменальных, но субстанциальных, определение *путей его развития* становится необходимым условием лингвистического анализа. Правда, здесь возможны существенные возражения, которые целесообразнее формулировать так, чтобы они захватили и предпосылки изучения символики Ахматовой. Главное из них — упрек в субъективизме, на котором построена классификация семантических гнезд и дано ее внутреннее обоснование. «Кто читает символы, делает это на свой страх» (слова Оскара Уайльда). Но ведь то скрепление символов по разным направлениям, которое произведено мною предположительно в языковом сознании Ахматовой, основано на объективных указаниях повторяемости известных словесных сцеплений в ее стихах и порядка их появления. Даже та доля субъективизма, которая неизбежна во всяком научном изучении, ограничена при анализе стиля поэта-современника: она парализуется способностью лингвиста

* См. построенную на этом принципе мою статью о поэме «Двойник» Достоевского. Сб. «Достоевский» под ред. А. С. Долинина.

после длительного и упорного усвоения достигнуть (конечно, лишь приблизительно) употребления того диалекта, на котором выражены поэтические видения исследуемого поэта. Здесь лишь одно непроходимое препятствие — время. Значительная хронологическая даль не может быть вполне преодолена; сделаться имманентным языку далеких писателей, напр., Пушкина, невозможно уже потому, что многие из тех слов, которые были так действенны в поэтическом сознании Пушкина и в своей неотвратимости для него полновесны, теперь, пройдя долгий путь развития, в диалектах разговорного интеллигентского языка и в наполняющих его, как ручьи — реку, индивидуально-поэтических стилях изменили свое значение и свой эмоциональный ореол — одни резко и заметно для всех, другие лишь для чутких и проникновенных, т. е. для истинных господ слова.

При изучении же стиля современника у исследователя значительнее запас общих языковых элементов с поэтом, который ведь эстетически оформляет и преобразует наличный языковой материал, подчиняясь заложенным в нем тенденциям и лишь в *выборе одной из многих возможностей и их комбинации обнаруживая свое оригинальное творчество*.

Поэтому понятно, что изучать принципы художественного развития слов не в абстракции лексикона, а со всеми реальными условиями, которыми определяются незаметные смещения значений, и устанавливать законы их сцеплений, вызывающих переход слов из одного семантического ряда в другой, можно со всеми удобствами лишь на языке современного писателя.

И здесь в плоскости как эстетики слова, так и психологии языка основной проблемой является проблема о типах языкового сознания. Ее освещение должно содействовать устранению того примитивизма, который царит в попытках наметить основные линии истории стилей в русской художественной литературе. Обычно дело представляется так — и здесь сходятся сторонники враждебных методов исследования: все поэты, упражнявшиеся в известном роде поэзии, выстраиваются в несколько шеренг (иными только в две — классическую и романтическую) и затем, вставленные в рамки хронологии, тянутся вереницами по разным путям. При этом каждый последующий наваливает на свои плечи груз стилистических приемов, скопленных его предшественниками на этой линии (метафорически называемый именем «наследия»), видоизменяя и слегка развивая далее. Иными историками литературы присоединяется к этой схеме указание на различие дорог больших, утоптанных и

малых, временно от безлюдья травой порастающих, по другой терминологии — «старшей» и «младшей» линии.

Но в этих предпосылках, не говоря уже о сбивчивости принципов классификации и отсутствии ясного и детального описания системы приемов, принятием которой обусловлено отнесение писателя к той или иной линии, совершенно игнорируется возможность однородности стилистических приемов у писателей, отделенных длинным или коротким промежутком времени, не вследствие общей зависимости их от одной литературной традиции или обладания одним «наследием», а в силу принадлежности к одному и тому же типу языкового сознания. Смысл этого утверждения сделается яснее, если вернуться к поэзии Ахматовой.

Для нее характерно то, что в языковом сознании поэтессы действенным является лишь очень ограниченное количество семантических сфер, которые при этом находятся как бы в движении по вертикальному разрезу, постепенно одна другой уступая организующую вершину. Остальной языковой материал лишь служит способом синтаксического оформления, которое замыкает слова, передающие господствующие представления, в рамки предложений. Быть может, этим обусловлено и тяготение Ахматовой к первичным схемам разговорного языка. Но зато в сознании Ахматовой в пределах семантических сфер, являющихся организующими факторами ее стиля, мобилизуется большинство словесных рядов, быть может, даже все символы, которые потенциально и для предполагаемого среднего, коллективного интеллигентского языкового сознания хранят в себе тенденцию к заполнению этих сфер.

Таким образом, стиль Ахматовой определяется принадлежностью ее к такому типу языкового сознания, который характеризуется тяготением к символике немногих семантических рядов, но зато интенсивным использованием их. Узость объема языкового сознания и плотность его, если можно так выразиться, — вот характерные черты ее стиля. В зависимости от этого находится, конечно, и отсутствие в нем метафорической пестроты. Символические ряды, вращаясь в узком кругу, образованном сцеплением нескольких сфер представлений, не могут сталкиваться часто. При интенсивном вычерпывании одной сферы символы лишь тянут друг друга, так сказать, по смежности. Это заключение, a priori явное, подтверждается и конкретно общим суждением критики об отсутствии в стиле Ахматовой неожиданных небогатых метафор.

Конечно, сделанная характеристика этого типа языкового сознания чересчур обща. Возможны и даже необходимы его подразделения. Это и понятно. Ведь понятие о типе языкового сознания предполагает указание всех существенных языковых форм, а не только особенностей символики. Эта тема должна служить предметом особого исследования.

Пока же можно ограничиться указанием на существование, как антитезиса, типа сознания, по принципам сцеплений слов диаметрально-противоположного ахматовскому. В нем одинаково подвижным является значительное количество семантических сфер, которые в своих столкновениях рождают яркое метафорическое своеобразие. У носителей языкового сознания этого типа бывает и так, что каждая из многочисленных сфер представлена лишь ограниченным числом символов. Это тип сознания не интенсивный, а экстенсивный. Сюда надо относить, напр., стиль Блока. Однако было бы грубым недоразумением смешивать эти два типа языкового сознания с существующей в истории литературы характеристикой двух стилей — классического и романтического. При таком смешении пришлось бы к классической школе причислить, напр., рядом с Ахматовой прот. Аввакума и Лермонтова.

Впрочем, классификация типов языкового сознания требует предварительного анализа стиля многих художников слова. И о ней пока лишь можно мечтать, собирая отдельные наблюдения, к числу которых относится и предлагаемая статья о символике Ахматовой.





Э. ГОЛЛЕРБАХ

Петербургская камена

(Из впечатлений последних лет)

Москва и Петербург всегда были различны по своему литературному облику. Если верить, что каждый город имеет свою «душу», то нужно поверить и тому, что эта душа накладывает неизгладимый отпечаток на подвластных ей людей. После «Петербурга» Андрея Белого отрицать это невозможно. И не только «Петербург», — вся петербургская литература (поэзия в частности и в особенности) отмечены печатью чародейского города, великолепного и загадочного, о котором так хорошо сказала З. Гиппиус: «Созданье революционной воли, — прекрасно-страшный Петербург».

Петербургская поэзия — это целая полоса, целая эпоха в истории русской литературы. Впервые голос Петербургской камены зазвучал в стихах А. Блока. Не замолк ли он со смертью Блока? Может быть, мы слышим теперь только эхо прекрасного голоса? Тихое эхо, умирающее и уже заглушаемое иными голосами? Может быть, есть и среди новых голосов такие, к которым стоит прислушаться? Несомненно лишь то, что со смертью Блока кончился какой-то совсем своеобразный, совсем обособленный и очень «петербургский» период русской поэзии. Двадцатилетие 1901 («Стихи о прекрасной Даме») — 1921 (Смерть Блока) охватывает ряд чудеснейших поэтических достижений, связанных с именами Блока, Кузмина, Сологуба, Гумилева, Ахматовой. Есть люди, думающие, что Прекрасная Дама — умерла. Простаки и невежды не знают, что Красота бессмертна. Трагизм заключается только в том, что иногда Она становится незримой, уходит, скрывается от людей, недостойных ее лицезреть. От современных поэтов зависит ее участь.

«Творимая легенда» в их руках. Явление Красоты, действенное и целящее, зависит от них, служителей Парнаса.

М. Кузмин и А. Ахматова — вот имена вполне «петербургские», вполне достойные славных петербургских традиций. Следует добавить — и царскосельских. Там, в тишине старого парка, еще живет муза Ин. Анненского, нашего раннего символиста, родоначальника нежнейшего лирического жанра, сочетавшего утонченные фиоритуры французского декаданса, с бездонной глубиной «достоевщины». Его влияние распространилось на целую плеяду поэтов, из которых Ахматова, Кузмин и Гумилев сумели продолжить его линию вне простой подражательности. Из молодых особенно «подчинился» Анненскому Всев. Рождественский, взявший от своего учителя если не трагическую обостренность мысли, то, по крайней мере, внешнее изящество («Золотое веретено», «Лето»).

Среди современных *поэтесс* очень мало *поэтов*. Отчасти в этом и таится причина успеха Ахматовой. Она несомненный и большой поэт. Но при всей симпатии к удивительной задушевности и тонкой архитектонике ее стихов, нельзя не сказать, что дарование ее совершенно «стоячее», статическое, однообразное до боли, до пресыщения. С Кузминым ее сближает то, что оба они замкнулись в тесный круг психологии «любовных» переживаний, причем их любовь не Платоновский эрос, а «комнатная» нежность и «домашние» драмы. Но широкая эрудиция, настоящая, не напрокат взятая, культура Кузмина дали ему возможность развернуть свою тему так, что она стала неповторимой и единственной по разнообразию и великолепию своих мотивов. «Взыскательный художник» сам ограничил себя и, ограничив, поднялся на очень значительную высоту. «Нездешние вечера» и «Эхо» говорят об этом с убедительной ясностью. Стихи же Ахматовой дают отчетливое ощущение того, как произволен, как предопределен круг ее переживаний. В последних книгах ее («Подорожник», «Anno Domini MCMXXI) все чаще — варианты и реминисценции. Ее субъективизм становится манерностью. Она зашла в какой-то тупик, загипнотизированная незамысловатыми тревогами собственного «я», и ничего не ищет, не хочет восхождения, не хочет духовного роста. Если бы не чарующая прелесть простых и чистых словосочетаний, лирика Ахматовой омертвела бы в своем тупике. Красоте дано «спасти мир», — спасает она и Ахматову.

Вполне поэтом является М. Шагинян. Повторно изданные «Orientalia» одна из лучших книг последнего времени.

* * *

Возвращаемся к «мэтрам». Если можно противопоставить Блоку кого-нибудь из современников, то в качестве антипода назовем Н. Гумилева.

Блок и Гумилев не только разные мироощущения, это — разные стихии творчества. Это Моцарт и Сальери нашей поэзии. Блок вещал, Гумилев выдумывал. Блок творил, Гумилев изобретал. Блок был художником, артистом. Гумилев был мастером, техником. Блок был больше поэтом, чем стихослагателем: поэзия ему дороже стихов. Гумилев был версификатором, филологом по преимуществу. «Я угрюмый и упрямый зодчий Града, восстающего во мгле» — сказал о себе Гумилев («Огненный столп»). И в самом деле он был строителем прежде всего. Стихи не вылетали у него, как «пух из уст Эола», а чеканились, как ювелирная вещь, строились, как архитектурное сооружение. Не то у Блока. Он жил не стихами, но поэзией. Потому и умер, что не мог больше дышать поэзией, т. е. воздухом поэта.

Известно, что последнее время Блок почти не писал стихов. Издавались старые его стихи. Переизданный «Алконостом» третий том его стихов (в который автор внес много нового) — самое ценное из всего напечатанного в последнее время. Полная глубочайших символов, откровений и пророчества, обольстительная и вместе с тем пугающая книга. Вновь и вновь перечитывая волнующие строки Блока, прикасаясь к его тревожным думам, к его безбрежной тоске и несравненной нежности, мы чувствуем до ужасов реально, как год за годом приучал он усталую душу «к вздрагиваньям медленного хлада».

Что было *здесь* ей ничего не надо,
Когда *оттуда* ринутся лучи.

Андрей Белый в своей превосходной речи памяти Блока (в Вольфиле, 28 авг. 1921 г.) дал исчерпывающий образ идейного содержания Блоковской поэзии, раскрыл ее великий *смысл*, ее мировое значение. После этой речи (воспроизведенной потом в сборнике «Памяти А. Блока»), должны, наконец, смолкнуть голоса немногих, но яростных хулителей покойного поэта. Единственный поэт современности, заслуживающий названия национального, — Блок. Пышная реторика и космические мотивы Бальмонта, похоронная мечтательность и однообразная эротика Сологуба, схоластическая рассудочность и филологическая экзальтация Вяч. Иванова, космополитизм и универ-

сальность Брюсова не дают им права на звание национальных поэтов. Не заслуживает этого имени и Белый, с его вычурной манерностью и патетическим мудрствованием, Белый, так верно сказавший о себе:

Я стилический прием,
Языковые идиомы.

Только Блок, завладевший самыми сокровенными смятениями русской души, является поэтом народным.

Россия, нищая Россия.
Мне избы серые твои,
Твои мне песни ветровые,
Как слезы первые любви...
Тебя жалеть я не умею
И крест твой бережно несу...
Какому хочешь чародею
Отдай разбойничью красу.
Пускай заманит и обманет,
Не пропадешь, не сгинешь ты,
И лишь забота отуманит
Твои прекрасные черты...

Благословляющий и проклинающий любовью любил Блок Россию: оттого сквозят его песни и нежностью и гневом. «Поэзия Блока», — скажем словами Белого (сборник «Ветвь», М., 1917) — «цветок страшных лет русской жизни: неудивительно, что в поэзии этой перепутаны *Имя* и *путь;* русская действительность зачастую была роковым смешением путей, нас ведущих к катастрофе в плане личном и социальном; выразителем смятенной души в ее духе и в теле был Блок».

Особняком стоит группа «эстетов», которых можно было бы разделить (очень условно и приблизительно) на пассеистов и новаторов. К первым можно отнести Георгия Иванова, В. Ходасевича, Георгия Адамовича, отчасти «парнасца» М. Лозинского и «акмеиста» Мандельштама. Вторая группа очень многочисленна. Для примера назовем С. Нельдихена, новизна которого, впрочем, очень не нова. Деятельное любование миром составляет основную черту эстетизма. При этом «эстеты», так же, как и акмеисты, изображают в сущности не прекрасное, а свое ощущение от него. Иногда это очень немного. Например, поэтическое «credo» Георгия Иванова отлично выражено в одном из последних его стихотворений:

И что в человеческой участи
Прекраснее участи птиц,

Помимо холодной певучести
Немногих заветных страниц?

В отличие от сентиментального Г. Иванова, О. Мандельштам не ограничивается рамками «холодной певучести». Он любит и ценит мысль, и некоторые его «афористические» стихи переживут своего автора.

Стихи В. Ходасевича («Путем зерна») хороши своей простотой, ясностью и благородством. Поэт не очень изобретателен, не богат изобретательными средствами, но требователен к себе и осторожен.

С. Нельдихен («Органное многоголосье») уверен, что воскресил в наши дни «библейскую прозу». Старается он также походить на Уата Уитмэна. О чувстве собственного достоинства, воодушевляющем его, могут дать понятие хотя бы следующие строки:

Иисус был великий, но односторонний мудрец,
И слишком большой мечтатель и мистик;
Если бы он был моим современником,
Мы бы все же сделали с ним многое, очень многое...

Н. Оцуп («Град») находится еще в поре ученичества: голос у него еще ломкий, «срывающийся», но иногда берущий отчетливые и звучные ноты. Он ведет свое «происхождение» от Гумилева, находясь также в столь близком родстве с Нельдихиным, что иногда отождествляет себя с ним («мне показалось, что и Нельдихен — это я»). Если Оцупу не наскучит роль «выдумщика», он додумается когда-нибудь до совсем хороших стихов. К «последним могиканам» петербургского символизма принадлежат Ф. Сологуб, Конст. Эрберг и Вл. Пяст. Впрочем, последний в настоящее время, кажется, не очень настаивает на символизме. Новые книги Ф. Сологуба («Фимиамы», «Одна любовь», «Соборный благовест») ничего не прибавляют к характеристике этого выдающего художника слова.

Интересные и способные люди есть среди пролетарских поэтов. Как ни странно, большинству из них лирические мотивы удаются лучше гражданских (Маширов, Бердников, Садофьев, Ионов).

Вопреки мнению, что «inter arma silent musae» *, ни война, ни Революция не заставили умолкнуть Петербургскую Музу: напротив, разнообразнее и звучнее стали ее песни. Она с нами, она не оставила нас в суровые, жестокие годы испытаний. В

* При громе оружия музы молчат (*лат.*).

античном мире Музы принимали участие не только в веселых праздниках (как, например, на свадьбе Пелея и Фетиды), но участвовали и в горе смертных (после кончины Ахилла). Они и поныне делят с нами восторги и печали. Радостью и тишиной наполняется душа, вспоминая в земном странствии, что они — с нами, светлые Пиериды, бессмертные подруги Мусагета.



ИВАНОВ-РАЗУМНИК

Анна Ахматова

1. ЖЕМАННИЦА

Всякий род подлинной поэзии имеет «право на существование», имеет свое значение, это — азбучная истина. Но вместо истины сразу появится ложь, если мы вставим только одно слово и будем говорить о равном поэтическом значении. Конечно, и жеманная поэзия Михаила Кузмина, и космическая поэзия Тютчева имеют каждая свое определенное значение в литературе, но о равном значении их (хотя бы узко-эстетическом) смешно было бы и говорить. Ибо не в степени таланта тут дело, а в его «диапазоне», во взгляде на весь мир и в способности преломить и отразить его в своей поэзии.

Почему не быть подлинной поэзии и в милом «жеманстве»? Михаил Кузмин — прекрасный поэт, с очень узким диапазоном поэтического творчества: в этом нет взаимного противоречия. Вот книга непосредственной продолжательницы Михаила Кузмина (а отчасти и А. Блока) — «Четки» Анны Ахматовой; в ней тоже очень ограниченный диапазон творчества, но подлинная поэзия игрушечного жеманства, капризной гримасы, вечной minauderie*:

> У меня есть улыбка одна.
> Так. Движенье чуть видное губ, —

говорит поэтесса о себе, но это относится и к ее поэзии. Всюду одна и та же жеманная улыбка или жеманная печаль, ограниченный диапазон поэтического чувства, но несомненная поэзия.

---

* minauderie (*фр.*) — жеманство.

Только подлинный поэт может написать такую, например, «Песню последней встречи»:

Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки.
Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.

Показалось, что много ступеней,
А я знала — их только три!
Между кленов шепот осенний
Попросил: «Со мною умри!

Я обманут, слышишь, унылой
Переменчивой, злой судьбой.
Я ответила: «Милый, милый!
И я тоже. — Умру с тобой»...

Эта песня последней встречи.
Я взглянула на темный дом.
Только в спальне горели свечи
Равнодушно-желтым огнем...

«Показалось, что много ступеней, а я знала — их только три!» — эти строки нельзя забыть, они врезываются в память, рисуя образ отягченного горем человека. «Ива на небе пустом распластала веер сквозной», — это тоже прекрасно. И такие строки не раз попадаются в «Четках» Анны Ахматовой; их не портит часто сказывающееся в них капризное жеманство, составляющее «стиль» всей этой книжки стихов.

Эту книжку портит другое — узость духовного мира и, быть может, как следствие этого — какое-то вялое равнодушие, которое поэт очень старается преодолеть. Книжку хорошо характеризует двустишие, взятое из нее же (я изменяю только одно слово):

Я пришла сюда, жеманница,
Все равно мне, где скучать!

Поэту «Четок», действительно, — «все равно»; его ничто особенно ярко не захватывает, не волнует, не томит. И это несмотря на то, что поэт слишком часто уверяет нас, что «я томлюсь в неволе, о смерти Господа моля», «Умирая, томлюсь о бессмертьи», «отравная и душная во мне тоска»... Может быть, в жизни поэта так оно и есть, но в стихах — этого нет или, вернее, этому не веришь: поэтически не убеждают эти «томления». Гораздо более веришь другому признанию:

Странно вспомнить: душа тосковала,
Задыхалась в предсмертном бреду;
А теперь я игрушечной стала,
Как мой розовый друг какаду...

И опять повторяю: эта «игрушечная» жеманность — стиль всей книжки стихов; вялое равнодушие к миру и узость поэтического кругозора — оттуда же. И неоткуда взяться широте кругозора, когда значительная часть стихотворений посвящена узким переживаниям, происходящим около ресторанного столика. Правда, в стихах А. Блока мы встречаем тот же ресторанный столик, но в его стихах забываешь об этом «столике», а видишь душу поэта. К тому же слишком свободно выходит А. Блок за эти ресторанные пределы... У Анны Ахматовой — другое; правда, и она тоже хочет выйти, говоря образно, из душного подвала, где приютилось какое-то скучное cabaret, в котором —

Все мы бражники здесь, блудницы.
Как невесело вместе нам!

Хотелось бы уйти, — но одного желания мало, надо еще иметь силы. И самыми неудачными являются те стихотворения Анны Ахматовой, в которых она вспоминает, что она, к несчастию, «акмеистка», — а значит, должна быть поближе к природе, должна «слагать веселые стихи о жизни тленной, тленной и прекрасной»... Она и слагает:

Я научилась просто, мудро жить,
Смотреть на небо и молиться Богу
. . . .
Лишь изредка прорезывает тишь
Крик аиста, слетевшего на крышу...

Все это прекрасно, да только вот беда: «крик аиста» поэтесса не могла услышать, ибо аисты — кричать не умеют... И невольно думается, что такое стихотворение с «кричащими аистами» можно написать только насилуя себя, только фантазируя на заведомо чуждые темы. Мало — захотеть; надо еще, повторяю, иметь силы выйти на широкий простор жизни. Это пока еще не по силам Анне Ахматовой, и несомненный ее поэтический талант осужден пока вращаться в «малом кругу». Спастись из него — дело внутреннего преодоления, а не внешнего желания быть тем или другим. И, во всяком случае, Анне Ахматовой нужно прежде всего это преодоление; нужно также и побольше работы над стихом (есть очень слабые), но зато поменьше мыс-

лей о «славе»(не случайно они проскальзывают несколько раз), поменьше самовлюбленности. Ибо невольную улыбку вызывают эти серьезные строки:

Ты опять, опять со мной, бессонница!
Неподвижный лик твой узнаю.
Что красавица, что, беззаконница?
Разве плохо я тебе пою?

Плохо. И особенно плохо то, что явно плохая песня так нравится самому автору. Но настоящий поэтический талант — несомненен, и, быть может, он поможет поэту выйти из душного и чадного «малого круга» на широкий жизненный простор.

2. «ANNO DOMINI MCMXXI»

Десять лет прошло со времени появления первых стихотворений Анны Ахматовой; десятилетие лежит между «Четками» и «Anno Domini MCMXXI». Между ними — вышедшая в 1917 году «Белая стая». Три небольших книжки за десять лет — эта строгость поэта к самому себе радует; в трех этих книжках — большой и долгий путь: казалось, что много ступеней, а их было только три...

Какой же путь совершила Анна Ахматова за эти десять лет? (и какие десять лет!). Вышла ли она из малого круга своих переживаний на широкий простор жизни? Кроме себя — увидела ли людей? Горела ли в огненные годы, всходила ли на костры, чтобы испепелить свою душу?

Да, много требуем мы от поэта, читая стихи его в мягком кресле уютного кабинета. «Но скажи мне, на крестную муку ты другую посмеешь послать?» — вопрос риторический: еще бы нет! прекрасно посылаем, а сами можем в это время, по Достоевскому, ананасный компот есть. Так погибал за всех нас Блок...

Нет, не эти требования предъявляю я своими вопросами к поэзии Анны Ахматовой, даже никаких «требований» не «предъявляю»: что можно требовать от поэта? Его можно принять или не принять. Но спросить о свершенном им пути — можно и должно; много ли ступеней, или только три было их за десятилетие — но надо пройти их с поэтом.

Первая ступень поэзии Анны Ахматовой — «Четки», стихи 1909—1914 гг. О них я уже писал при первом их появлении; мне казалось тогда (как и теперь кажется), что любовь, печаль,

радость, боль, ревность, тоска — все это у поэта проходило в «малом кругу» пусть острых, но узких переживаний какого-то духовного «подвала Бродячей Собаки» (был такой в те годы). И не только духовного: недаром уже в «Белой стае» (1917 г.) поэт признавался: «Да, я любила их, те сборища ночные»... Что же в этом плохого? Плохо было только то, что малый круг этот отравлял душу подлинного поэта, жизнь подменял позой, жеманством, игрушечностью. Поэзия Михаила Кузмина — как рыба в воде в этом малом кругу переживаний; от Михаила Кузмина к Александру Блоку — этот путь надо было совершить поэзии Анны Ахматовой, чтобы взойти на иные ступени. Вторая ступень — «Белая стая», стихи 1914—1917 годов (к ним относится и «У самого моря»). И вот —

Судьба ли так моя переменилась,
Иль вправду кончена игра?
Где зимы те, когда я спать ложилась
В шестом часу утра?
По-новому, спокойно и сурово,
Живу на диком берегу...

Да, былая «игра», былая игрушечность — кончена; по-новому звучат старые темы. Старые личные темы — любовь, ревность, тоска, боль; но ведь, казалось бы, — это как раз годы мировой бури, вихря войны. Правда, переживаниям этой новой муки посвящено несколько прекрасных стихотворений; но главная тема — все прежняя, данная жизнью еще в «Четках»: неразделенная, непроявленная любовь. Здесь подлинно «женское» — не то, о котором когда-то писала ничего не знающая о «женском» Зинаида Гиппиус, которую «кто-то обидел», ибо знает она, «что ее нет», — а то, которое делает поэзию Анны Ахматовой такой близкой, такой дорогой для каждой женщины. И если уж признаться — не потому ли за это десятилетие все же перечитывал я сухие, острые, колючие, мужские стихи Зинаиды Гиппиус не один раз, а «Четки» и «Белую стаю», тоже четкие и заостренные, — не тянуло перечитать ни разу? Уверен, впрочем, что большинство «любителей поэзии» поступало как раз наоборот. Но не в этом дело; главное, тема поэзии Анны Ахматовой вышла из малого круга игры, человеческая печаль («которой царь Давид по-царски одарил тысячелетья») сменила собою былые томления там, где «на стенах цветы и птицы томились по облакам». Но где же люди? Михаил Кузмин никогда их не увидит; Блок увидел их уже в «Нечаянной радости»; а Анна Ахматова? Быть может, на третьей своей ступени?

Третья ступень — «Anno Domini MCMXXI», стихи 1917—1921 годов. К слову сказать — очень плохое заглавие, в прежнем стиле манеры и позы. Ибо как прикажете читать: «Anno Domini millesimo nongentesimo vicesimo primo» (не думаю, чтобы и сам поэт твердо произнес эту кухонную латынь), или «Anno Domini тысяча девятьсот двадцать первый» (безвкусица порядочная)?.. Конечно, это пустяк; но все же?.. И если уж зашла речь о «пустяках», то вот и еще. В «Четках» — я это отмечал — слишком много было у начинающего поэта мыслей о «славе», о своей «музе», о тех прекрасных «песнях», которые она поет. Пусть «слава» — крест, но о кресте своем не говорят так часто. А в «Белой стае» и в «Anno Domini MCMXXI» — опять и опять, «путь мой жертвенный и славный»; «славы хочешь? — у меня попроси тогда совета»... И пусть это — «бесславная слава», пусть это «западня, где ни радости, ни света», пусть является эта слава только «погремушкой над ухом трещать», — но не слишком ли тешится поэт этой погремушкой? Не слишком ли часто говорит, к месту и не к месту, о своей «Музе»? Недописанную поэтессой страницу — «божественно спокойна и легка, допишет Музы смуглая рука»... Мы узнаем, что у Музы этой и «смуглые ноги», и «веселый нрав», и «еле слышный голос»; музой и славой до сих пор переполнены стихи Анны Ахматовой. Это все еще — наследие былых годов. Правда, и у Блока (редко!) прорывались едкие мысли о ненужной славе, и у него третий том стихов открывается горьким обращением к «Музе» — один раз за двадцать лет, а не двадцать раз в одно десятилетие.

Я охотно готов повиниться: обращаю внимание на «пустяки». Но что же делать, если они так режут ухо? Я верю поэту: «земная слава — как дым, не этого я просила». Не для этого хотелось ей жить, «не для страсти, не для забавы — для великой земной любви». Тема невоплощенной любви — тема и «Четок» и «Белой стаи» — остается основной и в «Anno Domini MCMXXI». По-прежнему — «горько люблю»; по-прежнему — «лохмотья сиротства я, как брачные ризы, ношу»; и все выше и выше — «убывающей любови звезда восходит для меня». Третья ступень — осознание того, что было лишь игрой на первой ступени, что было лишь полуосознанным чувством на второй. Острое, тонкое, яркое выявление боли этой — поэзия Анны Ахматовой, поэзия, занимающая свое высокое, но узкое место в поэтическом ряду. До Блока — далеко, но и от Михаила Кузмина — тоже далеко.

Острое, личное, интимное, — не претворено в народное, человеческое, мировое. Оттого и годы «Anno Domini MCMXXI» — годы 1917—1921 — не жгут и не горят на искренних страницах стихов Анны Ахматовой. Как будто бы не огневой тысяча девятьсот восемнадцатый, а действительно, какой-то millesimus nongentesimus duodevicesimus... «Нам встречи нет. Мы в разных станах. Туда ль зовешь меня, наглец»... — это сказала она (и плохо, поэтически плохо сказала) не только в «Anno Domini» 1921-м, но и тремя годами ранее. А ведь тогда писалось «Двенадцать»! И годом раньше, когда загоралось мировое чудо, когда звенели все сердца всего живого в человечестве — тогда муза Анны Ахматовой, божественно спокойна и легка, писала совсем о другом: о том, что — увы! — кончились былые чудесные дни...

Теперь никто не станет слушать песен,
Предсказанные наступили дни.
Моя последняя, мир больше не чудесен,
Не разрывай, мне сердца, не звени.

Нельзя от поэта требовать, чтобы он откликался душою на то, чего не чувствует. И не надо требовать от Анны Ахматовой откликов на мировые потрясения. Надо просто принять личную, острую, глубокую ее поэзию, вышедшую из малого круга жизни — хотя и не на широкий жизненный простор.



О. МАНДЕЛЬШТАМ

Письмо о русской поэзии

В блестящее время парижских, брюссельских, нижегородских и прочих всемирных выставок существовал обычай возводить архитектурные постройки в стиле чего угодно, но обязательно грандиозно.

Сооружения эти, олицетворявшие художества, кустарную промышленность, сельское хозяйство и пр., недолго держались в своем эфемерном величии: выставка кончалась, и деревянные планки свозили на телегах.

Грандиозные создания русского символизма напоминают мне эти выставочные сооружения. Иногда мне кажется, что Бальмонт, Брюсов, Вячеслав Иванов, Андрей Белый специально построены для каких-то всемирных выставок, и вот-вот приедут их разбирать. По существу, они уже разобраны. От Бальмонта с его горящими зданиями, мировыми поэмами, сверхчеловеческими дерзновениями и демонической самовлюбленностью осталось несколько скромных хороших стихотворений. Брюсов еще стоит, он пережил «выставку», но все знают, что это такое. От космической поэзии Вячеслава Иванова, где «даже минерал произносит несколько слов», осталась маленькая византийская часовенка, где собрано уцелевшее великолепие многих сгоревших храмов, и, наконец, Белый... здесь мне придется отказаться от моей архитектурной параллели: Белый неожиданно оказался дамой, просияв нестерпимым блеском мирового шарлатанства — теософией.

«Куда вам, нынешним, до стариков, — вздыхают любители большого стиля, воспитанные на выставочных павильонах, — то-то были поэты, какие темы, какой размах, какая эрудиция...»

Любителям русского символизма невдомек, что это огромный махровый гриб на болоте девяностых годов, нарядный и множеством риз облеченный.

В конце прошлого века русская поэзия вышла из круга домашних напевов Фета и Голенищева-Кутузова, приобщилась к широкому кругу интересов европейской мысли и потребовала себе мирового значения. Все было внове для молодых сотрудников «Весов» — Брюсова, Эллиса, Зинаиды Гиппиус. До сих пор еще, перечитывая старые «Весы», захватывает дух от радостного удивления и волнующей лихорадки открытия, которой была одержима эта эпоха. Вселенская мысль, никогда не умиравшая даже в русской помещичье-дворянской поэзии, но после Пушкина ставшая подспудной в глухих созданиях Тютчева и Владимира Соловьева, шумным половодьем смыла домашнюю рухлядь: русской поэтической мысли снова открылся Запад, новый, соблазнительный, воспринятый весь сразу, как единая религия, будучи на самом деле весь из кусочков вражды и противоречий. Русский символизм не что иное, как запоздалый вид наивного западничества, перенесенного в область художественных воззрений и поэтических приемов. Вместо спокойного обладания сокровищами западной мысли:

— Мы помним все — парижских улиц ад
И венецьянские прохлады,
Лимонных рощ далекий аромат
И Кельна мощные громады... —

Юношеское увлечение, влюбленность, а главное, неизбежный спутник влюбленности, перерождение чувства личности, гипертрофия творческого «я», которое смешало свои границы с границами вновь открытого увлекательного мира, потеряло твердые очертания и уже не ощущает ни одной клетки как своей, поражение болезненной водянкой мировых тем. При таком положении нарушается самый интересный в поэзии процесс, рост поэтической личности, — сразу взяли самую высокую, напряженную ноту, оглушили себя сами и не использовали голоса как органическую способность развития.

Самое удобное измерять наш символизм градусами поэзии Блока. Это живая ртуть, у него и тепло и холодно, а там всегда жарко. Блок развивался нормально, — из мальчика, начитавшегося Соловьева и Фета, он стал русским романтиком, умудренным германскими и английскими братьями, и, наконец, русским поэтом, который осуществил заветную мечту Пушкина — в просвещении стать с веком наравне.

Блоком мы измеряли прошлое, как землемер разграфляет тонкой сеткой на участки необозримые поля. Через Блока мы видели и Пушкина, и Гете, и Боратынского, и Новалиса, но в

новом порядке, ибо все они предстали нам как притоки несущейся вдаль русской поэзии, единой и неоскудевающей в вечном движении.

Всегда будет чрезвычайно любопытным и загадочным, откуда пришел поэт Блок... Он пришел из дебрей германской натурфилософии, из студенческой комнатки Аполлона Григорьева, и — странно — он чем-то возвращает нас в семидесятые годы Некрасова, когда в трактирах ужинали юбиляры, а на театре пел Гарциа.

Кузмин пришел от волжских берегов, с раскольничьими песнями, итальянской комедией родного, домашнего Рима и всей старой европейской культурой, поскольку она стала музыкой от «Концерта» в Palazzo Pitti Джорджоне до последних поэм Дебюсси.

Клюев — пришелец с величавого Олонца, где русский быт и русская мужицкая речь покоится в эллинской важности и простоте. Клюев народен потому, что в нем сживается ямбический дух Боратынского с вещим напевом неграмотного олонецкого сказителя.

Наконец, Ахматова принесла в русскую лирику всю огромную сложность и психологическое богатство русского романа девятнадцатого века. Не было бы Ахматовой, не будь Толстого с «Анной Карениной», Тургенева с «Дворянским гнездом», всего Достоевского и отчасти даже Лескова.

Генезис Ахматовой весь лежит в русской прозе, а не поэзии. Свою поэтическую форму, острую и своеобразную, она развивала с оглядкой на психологическую прозу.

Вся эта форма, вышедшая из асимметричного параллелизма народной песни и высокого лирического прозаизма Анненского, приспособлена для переноса психологической пыльцы с одного цветка на другой.

Итак, ни одного поэта без роду и племени, все пришли издалека и идут далеко.

Во время расцвета мишурного русского символизма и даже до его начала Иннокентий Анненский уже являл пример того, чем должен быть органический поэт: весь корабль сколочен из чужих досок, но у него своя стать. Анненский никогда не сливался с богатырями на глиняных ногах русского символизма — он с достоинством нес свой жребий отказа — отречения. Дух отказа, проникающий поэзию Анненского, питается сознанием невозможности трагедии в современном русском искусстве благодаря отсутствию синтетического народного сознания, непререкаемого и абсолютного (необходимая предпосылка трагедий),

и поэт, рожденный быть русским Еврипидом, вместо того чтобы спустить на воду корабль всенародной трагедии, бросает в водопад куклу, потому что —

Сердцу обида куклы
Обиды своей жалчей.

Ныне мы стоим перед поздним шумным рецидивом символизма, поэзией московских школ, главным образом имажинистов, — тоже наивное явление, только хищническое и дикарское, — на этот раз не перед духовными ценностями культуры, а ее механическими игрушками. Любой швейцар старого московского дома с лифтом и центральным отоплением культурнее имажиниста, который никак не может привыкнуть к лифту и пропеллеру. Молодые московские дикари открыли еще одну Америку — метафору, простодушно смешали ее с образом и обогатили нашу литературу целым выводком ненужных растерзанных метафорических уподоблений.

Бесконечно менее интересный и почтенный, чем символизм, но родственный ему, имажинизм не последнее, должно быть, явление в русской литературе. Хищническая экстенсивная поэзия на нашей почве будет возрождаться до тех пор, пока ее сделает невозможной русская культура. Право же, дурная поэзия изнурительна для культурной почвы, вредна, как и всякая бесхозяйственность.



Константин МОЧУЛЬСКИЙ

Поэтическое творчество Анны Ахматовой

Третий сборник стихотворений Анны Ахматовой «Белая стая» вышел в Петербурге в 1917 году. Несколько беглых газетных заметок — вот все, что могла дать критика последнего трагического четырехлетия. Художественная оценка и доныне не оформилась: она расплывается в туманности случайных и противоречивых мнений. В дальнейшем мы будем рассматривать только стихотворения сборника «Белая стая», тем более что предыдущие книги Ахматовой «Вечер» и «Четки» уже были оценены в нашей критической литературе*.

Группа поэтов, к которой принадлежит Анна Ахматова, сознательно отграничила себя от предшествовавшего направления и поэтике символизма противопоставила программу новой школы «акмеизма». Все эти столь непохожие друг на друга поэты — Гумилев, Мандельштам, Кузмин, Ахматова и другие — были объединены не только деструктивной частью своего задания — борьбой с символической традицией, но и каким-то новым принципом словесного творчества. Это «новое», внесенное ими в поэзию, было сознано не только самими творцами и критикой, но и смутно воспринято читателями. Стихи «молодых» поражали своей неожиданностью, свежестью; после вялых перепевов Бальмонта и Брюсова они казались чистыми и острыми, преследовали воображение, оставались в памяти. Вместо туманного многословия символистов — сжатая точность новой школы, вместо темной торжественности — ясная простота, вместо абстракции мифотворчества — конкрет-

* Наиболее тонкой и оригинальной работой о «Четках» представляется нам статья Н. В. Недоброво в «Русской мысли». Интересны также статьи Б. М. Эйхенбаума «Анна Ахматова» и В. М. Жирмунского «Преодолевшие символизм».

ные слова почти разговорной речи. Разрыв с традицией полный; «акмеизм» строит свое искусство на противоположных принципах. Определить их — значит начертать поэтику «акмеизма», отделяя при этом задуманное от выполненного, теоретические заявления от стихотворной практики.

Исходя из непосредственного эстетического впечатления, попытаемся обосновать его критически.

Вот несколько взятых наугад стихов символической школы:

Не будь его — и в храме Пустоты
Любовь не повстречала б красоты
И Слово не прославило б Молчанья.

(*Минский*)

Или:

И Неизбежное зияет,
И сердце душит узкий гроб...
И где-то белое сияет
Над морем зол, над морем злоб!
Но с помаваньем отрицанья,
Качая мглой, встает Ничто.

(*Вячеслав Иванов*)

А рядом поставим стихи Ахматовой:

Думали: нищие мы, нету у нас ничего,
А как стали одно за другим терять,
Так что сделался каждый день
Поминальным днем, —
Начали песни слагать
О великой щедрости Божьей,
Да о нашем бывшем богатстве.

Эти две стихотворные техники столь различны, что получается впечатление разных языков. Дело тут, конечно, не в сюжете и образе — и то и другое в лирике вещи вполне второстепенные. Коренное отличие лежит в самом отношении поэта к слову, в обращении с ним. Поэт-символист оперирует общими понятиями, стараясь вместить в них бесконечное содержание: отыскивая символы сверхчувственного, он впадает в холодную аллегорию, и бесплодные, безжизненные существа вроде Неизбежное, Молчание, Ничто с «помаваньем, качая мглой», бродят по обесцвеченной, опустевшей земле; мир вещей, форм и звуков превращен в «храм Пустоты»; взгляд поэта, устремленный в Вечность, слепнет от окружающей действительности.

Вместо четких очертаний и пластических масс — туманности. Как характерна эта неопределенность пространственного и зрительного изображения: «*где-то белое сияет*». Когда Бальмонт говорит:

Лик Луны, любовь лелея,
Мир чарует с высоты, —

он нанизывает эстетически не значащие слова, бесформенные легковесные клочья ваты только потому, что они мягки и переливаются на «*л*». Все эти «легкие листы, млеющие на липе в лунных лучах» подобраны по принципу аллитерации: музыкальный признак порождает произвольные сочетания бесцветных слов.

Творчество Анны Ахматовой определяется сполна понятием пластичности: все приемы ее техники, все эффекты словесной выразительности обусловлены им. Пафос ее стихов — в живом восприятии пространства, его измерений и отношений. В пространстве размещаются Предметы-вещи, замкнутые в своих объемах и ограниченные своими плоскостями. Поэт живет в мире конкретных форм, линий, масс и перспективы. Каждое явление внешнего мира возбуждает в нем мускульно-осязательное ощущение; впечатления локализируются в пространстве и времени. Кажется, что Ахматова притрагивается к вещам, осязает и взвешивает их. Как художник-пластик, она чувствует своеобразие и характерный тон материала; зная его природу, она воздвигает устойчивые архитектонические композиции из слов-камней. Даже психические состояния, чувства и настроения — оформляет она пластически; так движения души вступают в царство зримых, осязаемых форм.

Краски. Для художника-живописца краски являются самоцелью. Его задача — достижение определенных красочных эффектов, развитие известных цветовых гамм и колористических сочетаний. Для художника-пластика краски — только средство для воссоздания материала, ибо цвет говорит о глубине, весе и протяженности. Если поставить рядом, например, Веронезе и Мантеньи, различие в обращении с красками станет очевидным. Первый создает ослепительно-пышные колористические симфонии, второй сокращает свою палитру до трех-четырех тонов; его серо-желтые, белые и черные оттенки служат созданию пространства и материала, т. е. *пластической вещности*. Аналогия с техникой акмеистической школы — полная. Символисты упиваются блеском драгоценных камней, ярко-

стью тканей. Их палитра хаотически пестра; стихи их перегружены цветовыми эпитетами. Припомним «солнечного» Бальмонта и «семь цветов радуги» * Валерия Брюсова. После красочной насыщенности стихов символистов Ахматова поражает однотонностью колорита. Она вскрывает пластические стороны краски, поэтому ее гамма редко выходит из пределов blanc et noir; рисунок для нее важнее окраски; ее поэзия — прежде всего — графична.

Белый цвет, наиболее передающий плотность и непроницаемость материала и в то же время вмещающий сложное эмоциональное содержание, — любимый цвет Ахматовой.

В «Белой стае» мы находим: «белый дом» (неоднократно), «белые колонны», «белая яхта», «белый камень», «белая сетка инея» **, «белые матовые страницы» ***. Стремление к точности порождает выражения вроде: «дом почти что белый». В приведенных примерах эпитеты относятся к предметам и подчеркивают их пластическую природу. Преобладание эмоционального элемента замечается в сочетании эпитета с понятием нематериальным: «белая смерть», «белый рай», «белый, белый Духов день». Художественный смысл конкретизации через материальное определение — очевиден. Пластическая концепция восприятии особенно рельефна в следующем архитектурном сравнении:

Последняя зима перед войной.
Белее сводов Смольного собора,
Таинственней, чем пышный летний сад,
Она была.

Такой же плотностью и удельным весом обладает эпитет «черный»; он тоже применяется систематически: «черные поля», «чернеющие ветки», «черное небо», «черный узор оград» и т. д. Характерен для графической четкости Ахматовой, для техники blanc et noir образец:

В *белом* инее *черные* елки
На подтаявшем снеге стоят ****.

---

* Заглавие одного из последних его сборников.

** Графика!

*** Последнее выражение остро передает зрительно-осязательное ощущение материала.

**** Ту же функцию выполняют тональности черного цвета: «веночек темный», «темный город», «мрачные сады» и пр.

Красный цвет, более всех остальных насыщенный и плотный, встречается в сборнике во всех его оттенках. Такие выражения, как «красное горячее вино», «красные прутья лозы», «красный кленовый лист», «красногрудая птичка», не живописуют предметы, а определяют их. В данных сочетаниях цвет есть характерный и неотъемлемый признак их природы, свойство материала, а не особенность раскраски *. Из нюансов красного цвета отметим: «венец червонный», «костер багровый», «кровавые зарницы» и, наконец, оригинальные сочетания «малиновый свет» и «малиновые костры». Все они вполне соответствуют основному принципу пластического использования краски. Несомненно, «китайский желтый домик», «желтый мост» —не цветовые декоративные пятна, а словесные определения материала (желтый — деревянный). Невещественные, бесплотные тона — синий, голубой, зеленый — представлены исключительно малыми цифрами (3—4—1). Этим исчерпывается цветовая гамма Ахматовой.

Формы. Художник-пластик создает предметы в их массах, протяженности и весе. Внешние очертания, движение линий, направление поверхностей, распределение плоскостей — вот что привлекает его внимание. Вещи должны ожить и непосредственно влиять на чувство. Ахматова говорит о «круглом луче», «круглом колодце», «круглом крыльце дома», о «косых дождях», «кривой стрелке», «мосте, скривившемся немного», о «покатой крыше», «гладком береге» — и чувствуется, что на эти эпитеты падает патетическое ударение; они перестают быть случайным украшением, т. к. в них вскрывается движение масс, пластическая жизнь вещей. Этот жизненный пульс особенно ощутителен в образах «наклонный путь», «лесная пологая дорога». Направлением внушается ритм движения, а последний есть непосредственный возбудитель чувства. Передача поверхностей достигается формальными выражениями: «рыхлые поля», «затоптанные поля», «снег примятый» и др. Эмоциональное содержание прямой линии, ассоциирующейся в нашем воображении с представлением покоя, неподвижности, мертвенности, тонко использовано в стихотворении «Столько раз я проклинала это небо, эту землю»:

А во флигеле покойник,
Прям и сед, лежит на *лавке,*

* Вполне аналогичны выражения «сизый голубь», «серая зола» и др.

и дальше:

> А раскрашенные ярко
> *Прямо* стали георгины
> *Вдоль* серебряной дорожки (*с. 76*)

Язык форм и линий слишком мало изучен, и воздействие пластических величин на наше художественное чувство остается тайной. Несомненно, однако, что в приведенном выше стихотворении слова «прям», «прямо», «вдоль», «дорожка», «лавка» (= длинная прямая поверхность) играют большую роль в создании настроения безнадежной и мертвенной тоски. Шедевр словесной графики в следующем образе того же стихотворения:

> Так же *влево* пламя *клонит*
> Стеариновая свечка.

Вес и протяженность. Эмоциональный тон легкости и тяжести (как радостного и угнетенного состояния) был осознан поэтическим восприятием еще в древности. В лирике Ахматовой он достигает полного развития. Например:

> Горло тесно ужасом сжато.
> . . . .
> Только весла плескались мерно
> По *тяжелой* невской волне,
>
> (*Побег*)

или:

> Столько раз я проклинала
> Это небо, эту землю,
> Этой мельницы замшелой
> *Тяжко* машущие руки.
>
> (*с. 76*)

Радостно-весеннее настроение выражается внутренне-телесным ощущением веса:

> Перед весной бывают дни такие
> . . . .
> *И легкости* своей дивится *тело,*
>
> (*с. 93*)

Психическое состояние неизбежно уплотняется; грусть — это физическая тяжесть: два мира — чувственный и духовный — проницают друг друга, и все, к чему ни прикоснется по-

эт, становится пластикой. Если строка: «В недуге горестном моя томится плоть» — допускает еще чисто физическую интерпретацию «недуга» и «томленья», то в стихах:

Высоко небо взлетело,
Легки очертанья вещей,

или:

И уже не празднует тело
Годовщину грусти своей, —

(*с. 94*)

процесс конкретизации «грусти» завершается. Выражение «грусть тела» (вместо обычной грусти души), быть может, приводит нас к самому истоку новой поэтики*. Светлая настроенность души дана не в «лирических излияниях», а в пластической вещественности: «Легки очертанья вещей». Даже «тени» у Ахматовой наделены весомостью. Весьма характерно следующее сравнение:

Из памяти, *как груз отныне лишний,*
Исчезли тени песен и страстей.

Способ передачи пространственного положения и удельного веса достаточно иллюстрируется примерами:

И мельканье искусных проборов
Над *приподнятой легкой* рукой

(*с. 49*)

И *закинутый* профиль хищный
Стал так страшно *тяжел* и груб.

(*с. 83*)

В выборе метафор художественная апперцепция сказывается особенно отчетливо. В облаках, например, музыкант чувствует ритм, живописец — краски, пластик — форму, так, для Ахматовой

---

* То же телесное восприятие душевных состояний лежит в основе стихов:

В немилый город брошенное тело
Не радо солнцу, —

где тоска и угнетенность снова оформлены физиологически, а материальность тела усилена эпитетом «брошенное».

Облака
На свежем небе *вылеплены* грубо.

Размеры предметов и их объемы только на почве пластического мироощущения из величин, в художественном отношении нейтральных, превращаются в величины значимые. Отсюда небывалый пафос, которым наполняются у Ахматовой эпитеты «большой», «высокий», «широкий»:

И стоит звезда *большая*
Между двух стволов*,

или:

И две *большие* стрекозы
На ржавом чугуне ограды**,

или в «Четках»:

В лучах луны летит большая птица.

Пафос высоты: «Высоко небо» (с. 14); таящаяся в эпитете потенция движений раскрывается в другом стихотворении:

Высоко небо *взлетело*, —

(*с. 94*)

и тогда становится понятным эмоциональный взлет в торжественных строках:

Так много камней брошено в меня
. . . .
И стройной башней стала западня
Высоко среди высоких башен***.

Наконец, эпитет «широкий» применяется для пластического оформления световых и воздушных явлений:

Этот ветер — *широкий* и шумный

(*с. 50*)

---

* Значительность слова «большая» подчеркнуто здесь вынесением его за существительное (инверсия).

** Поэта-живописца, несомненно, привлекла бы окраска стрекозы, а не ее размеры.

*** Знаменательно, что «высокий» ни разу не встречается у Ахматовой в переносном смысле. Выражение «высокие, чистые звоны» тоже конкретно; оно означает не «величественные звоны», а звоны, плавающие высоко в небе.

Широк и желт вечерний свет
(*с. 102*)*.

Материал. В нехудожественной речи слова так далеко ушли от образа, что конкретная основа их нами более не воспринимается. Мы оперируем ими как вполне абстрактными, алгебраическими значками. Кто теперь в слове «окно» почувствует глубоко поэтический первоначальный образ «око» — глаз дома? Такие названия предметов, стертые, окаменелые оболочки отлетевших образов не могут служить материалом словесному искусству. Поэт стремится к непроизводному и первоначальному; за словами он видит предметы, а в предметах — материал. Ахматова ощущает грузную силу и пластическую энергию металла и камня.

Как в ворота *чугунные* въедешь,
Тронет тело блаженная дрожь,
(*с. 58*)

или:

И чернеющие ветки
За оградою *чугунной*,
(*с. 46*)

или уже известные нам стихи:

И две большие стрекозы
На ржавом *чугуне* ограды.
(*с. 44*)

В стихотворении о Бахчисарае читаем:

Он слетел на дно долины
С пышных *бронзовых* ворот.
(*с. 56*)

В стихах о Павловске:

И на медном плече Кифареда
Красногрудая птичка сидит.

Вообще эпитеты Ахматовой вводятся главным образом для *пластического выражения* предмета. О материале же говорят и

* Из остальных пространственных эпитетов характерны: «дорога узкая, крутая», «низко небо *пустое*», «пустое жилье», «глубокое озеро», «маленький стол».

другие характерные для ее техники определения: «стеариновая свечка», «шелковое одеяло», «дубовая доска», «стеклянное крыльцо», «эмалевый образок», «дудочка из глины», «фарфоровый идол». Нередко центр тяжести переносится на материал, и получается пластическая метонимия:

Стал у церкви, темной и высокой,
На *гранит* блестящих ступеней,

и дальше:

А над *смуглым золотом* престола
Разгорался Божий сад лучей.

(*с. 101*)

Явления нематериальные овеществляются при посредстве эпитета, сравнения или метафоры.

Потускнел на небе синий лак,

(*с. 17*)

или:

Пустых небес прозрачное *стекло,*

(*с. 65*)

или:

Звезд *иглистые алмазы.*

Ощущение материала пребывает даже в основе самых смелых метафор.

Я не слыхала звонов тех,
Что плавали в лазури чистой,
Семь дней звучал то *медный* смех,
То плач струился *серебристый.*

(*с. 29*)

Эпитет «золотой» в стихах Ахматовой выходит из цветовой скалы и выражает плотность и звонкость металла. Например, «золотые стихи» (торжественные, звучные), «шум крыльев золотых» (тяжелые, важные взмахи крыльев). В стихе «Шумят деревья, весело-сухие» в последний эпитет вложено столь разнообразное содержание, что он может быть раскрыт трояко: графически (четкие линии сухих ветвей), пластически (распределение масс) и акустически (сухой шум); из этого комплекса вырастает эмоциональное действие (*весело-сухие*). Наконец, не-

которые формально-пластические эпитеты только передают мускульное ощущение («плотные, низкие облака»). Припомним, что символистам облака представлялись бестелесными тенями, неуловимыми снами. Они плотное делали расплывчато-воздушным, Ахматова воздушное наделяет плотностью. Даже ветер своеобразно материализуется в ее стихах: «Теплый ветер нежен и упруг».

Пластика тела. Художник должен в точности знать природу своего материала. В смысле эмоциональной выразительности словесный материал не однороден и не од некачествен. Общими понятиями вроде «любовь», «страсть», «горе», «радость» нельзя вызвать соответствующих чувств у слушателя, сколько бы синонимов ни прибавлять к ним. Психическое состояние может быть передано, внушено только чувственным образом, объективацией в позе и жесте. Дело психологии — описывать душевные процессы; искусство не анализирует чувства, а создает их.

Поэтому пластика тела — один из самых могущественных художественных приемов; каждый аспект тела пробуждает зрителя к «вчувствованию», к безотчетному переложению языка форм на язык чувства.

Ахматова никогда не повествует о своих переживаниях и настроениях: она острым штрихом закрепляет их пластическое выражение, — и ритм душевной жизни непосредственно передается воспринимающему. В одном стихотворении сборника «Четки» она выражает смятение, замешательство, волнение словами:

Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.

В «Белой стае» подобных примеров множество. Стихотворение «Побег» насыщено тревогой, ужасом, почти отчаянием. А между тем — оно целиком выдержано в объективно-повествовательном тоне.

А черное небо светало,
Нас окликнул кто-то с моста.
Я руками обеими сжала
На груди цепочку креста.

Этот инстинктивный жест суеверной надежды и детской веры в минуту страшной опасности красноречивей криков и молитв.

Горе — безмолвно; слова, описывающие скорбь, всегда излишни, а следовательно, и нехудожественны. Поэт «закрывает лицо руками» — и в этот жест мы вкладываем глубокое эмоциональное содержание.

И только совесть с каждым днем страшней
Беснуется: великой хочет дани.
Закрыв *лицо, я* отвечала ей,

(*с. 27*)

или:

А я, *закрыв лицо мое,*
. . . .
Лежала и ждала ее
Еще не названную мукой.

(*с. 29*)

или:

Закрыв лицо, я умоляла Бога
До первой битвы умертвить меня.

(*с. 90*)

У Ахматовой мы находим пластические воплощения смирения молитвы: «Так я, Господь, простерта ниц» (с. 25),

На диване
Сидит и ждет меня,
И шпорою короткой
Рвет коврик пополам,

(*с. 79*)

смертельной тоски:

Теперь ты понял, отчего мое
Не бьется сердце под твоей рукою.

(*с. 26*)

В заключение проследим, как разработана поэтом банальная лирическая тема «разлуки». Вместо стереотипа — жалоб, уверений, «сердечных излияний» — сухой перечень фактов. Только в первой строке дается лирический лейтмотив:

Мы не умеем прощаться, —

а дальше запечатлеваются поступки и предметы («Все бродим плечо к плечу... ты задумчив, а я молчу... в церковь войдем... не взглянув друг на друга, выйдем... сядем на снег... легко

вздохнем»), и финал такой же безмолвный: вся глубина любовной тоски вмещена в жесте.

И ты палкой чертишь палаты,
Где мы будем всегда вдвоем.

Пластика действия. Лирика Ахматовой в основе своей драматична. Несколькими сдержанными словами она создает впечатление большого движения, борьбы, устремленности. В лапидарных сурово-спокойных строках закованы возможности драматической жизни и силы (Ср. «Белый дом», «Побег», «Бесшумно ходили по дому», «Мы не умеем прощаться» и др.). Действие в ее стихах всегда индивидуально-конкретно. Если слово не овеществлено эпитетом, глагол, относящийся к нему, берет на себя эту функцию. Так, например, «Из памяти твоей я выну этот день» (с. 106), или:

Из памяти *вынул*
Навсегда дорогу туда.

(*с. 93*)

Несомненно, глагол наделяет здесь существительное пластической плотностью (его можно «вынуть»).

Общее глагольное понятие обычно развертывается в ряде определенных поступков. Такой художественный прием можно было бы назвать «пластической дифференциацией действия». В сборнике «Четки» встречается такая разверстка понятия: «не будем жить вместе»:

Не будем пить из одного стакана
Ни воду мы, ни сладкое вино,
Не поцелуемся мы утром рано,
А ввечеру не поглядим в окно.

В «Белой стае» вопрос «как ты можешь жить» воплощается в двух рельефных действиях:

Как ты можешь смотреть на Неву,
Как ты можешь всходить на мосты?

(*с. 34*)

Понятие «любить» расчленяется пластически:

Ждут свиданий, боятся разлуки
И любовные песни поют, —

точно так же наиболее абстрактный глагол «жить» неожиданно распадается на «гулять, целоваться, стареть».

Незначительные на первый взгляд действия вдруг создают исчерпывающую полноту картины: «Я не была нежной матерью» в переводе на пластический язык Ахматовой означает:

Не бранила, не ласкала,
Не водила причащать*.

Пластические мотивы. Наиболее близкий по технике к Ахматовой поэт — Мандельштам назвал сборник своих стихов «Камень». Это название знаменательно для школы «акмеистов». Все они — зодчие; камень с его энергическими изломами, грузностью и силой — символ их архитектурной поэтики. Все они повторяют слова Мандельштама:

Из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам!

Для Ахматовой характерно влечение к пластике камня, любовь к зданию-дворцу, церкви, дому, к его стенам, окнам, ступеням. Рассмотрим архитектонические темы ее лирики в направлении возрастающей сложности: камень — дом — город.

В стихотворении 1916 года (с. 110) разрабатывается один из канонических мотивов любовной лирики: она ждет милого издалека.

Нынче другу возвратиться
Из-за моря крайний срок.

Шаблоном требуется, чтобы она вспоминала милого, его лицо, голос и т. д. У Ахматовой ничего подобного: ей снится «дальний берег», но не живописно, а только пластически. Эмоция возбуждается массами и формами:

Все мне дальний берег снится,
Камни, башни и песок.

Ассоциация: милый — дальний берег — камни поражает своей неожиданной остротой. Образ любимого материализует-

---

* Не только пространство и его отношения, но и время оформляется пластически. Фиксация времени и временная перспектива служат фоном почти всех стихотворений Ахматовой. Ее не удовлетворяет обозначение времени года и дня; она чувствует эмоциональный тон месяцев и часов. Отсюда «тихий день апреля», «полдень январский», «ветер мартовский», «сентябрьский вихрь», «молитва воскресная», «предвечерний тихий час»; характерно начало стихотворения: «Двадцать первое. Ночь. Понедельник».

ся, оттого предмет так волнует: все они лики одной любви; их пластическая явь — голос Его:

Зачем притворяешься ты,
То ветром, то *камнем,* то птицей?

Так «недобрая тяжесть» камня пронизывается трепетом чувства, и в этом — объяснение эстетической действенности пластической техники Ахматовой. Вчувствование в природу материала делает метафору — поэтической реальностью и развивается в целый миф-фабулу. Древний мотив вражды людей к поэту, формулированный Лермонтовым:

В меня все ближние мои
Бросали бешено каменья, —

У Ахматовой приобретает своеобразное раскрытие в архитектонике:

Так много *камней* брошено в меня,
Что ни один из них уже не страшен,
И стройной *башней* стала западня,
Высокою среди высоких башен.
Строителей ее благодарю.
. . . .
Отсюда раньше вижу я зарю...

и т. д.

Эта концепция легко может показаться искусственной тому, кто не поверит в подлинную реальность «камней»; конечно, из алгебраических значков нелепо строить «высокую башню»; но для поэта — камень — плотная весомая величина, и притом эмоционально-выразительная.

Легко проследить процесс овеществления на стихотворении о воспоминании. Автор исходит из затертого выражения «во мне сохранилось воспоминание»; это «воспоминание» конкретно локализуется; оно «лежит», как лежат предметы; оно лежит глубоко в душе.

Так подготовлен переход к сравнению:

Как белый *камень* в глубине колодца,
Лежит во мне одно воспоминанье*.

---

* Тем же поэтическим сознанием создан финал другого стихотворения («Четки»):

Пусть камнем надгробным ляжет
На жизни моей любовь.

Сравнение здесь не ornement poétique, а непосредственное выражение эмоционального тона души. Камень-воспоминание так реален, что

Мне кажется, что тот, кто близко взглянет
В мои глаза, его увидит сразу, —

но воспоминание — это сам любимый, и поэт верит в подобные превращения:

Я ведаю, что боги превращали
Людей в предметы, не убив сознанья
. . . .
Ты превращен в мое воспоминанье.

Пластический принцип от художественного мотива «камня» приводит к теме здания, дома, жилья. Дом в стихах Ахматовой не только место действия, не только декорация; она говорит о нем с какой-то торжественной важностью, как о большом и сильном существе. Эмоциональный тон, как воздух, обливает его стены, крышу и окна; ударение падает то на наружный вид, архитектурный ансамбль, то переносится внутрь, в комнаты, «палаты», «горницы». Дом, в котором живет человек, — запечатлен его духом, согрет его сердцем; он — как бы пластическое отражение человека. Отсюда эстетическая сила стихов:

Твой белый дом и тихий сад оставлю, —

вместо «тебя оставлю», или:

Красный дом твой нарочно миную,
Красный дом твой над мутной рекой.

Последние строки как будто внушают образ таинственного обитателя; смутно угадывается связь души с этим «красным домом».

В стихотворении «Утешение» поэт говорит о юноше, убитом на войне:

Он Божьего воинства, новый воин,
О нем не грусти теперь.
И плакать грешно, и грешно томиться... —

слишком спокойные, почти официальные выражения, но вот в следующей строке проливается вся сдержанная нежность и ласка. Прочтем эти строки рядом:

И плакать грешно, и грешно томиться
В милом родном дому.

Впечатление совершенно иное — предыдущие слова вдруг согреваются и смягчаются. В доме умирает человек (стих. «Бесшумно ходили по дому»); у постели умирающего происходит сцена примирения. Он спрашивает ее, может ли она простить, она отвечает «могу» и тогда:

Казалось, *стены* сияли
*От пола до потолка**.

В восьмистишьи (на с. 35) настроение сосредоточенного покоя и отречения воспроизводится сухим перечислением фактов: место, где поэт живет, книги, которые он читает. В первой же строке сконцентрирована вся эмоциональная сила стихотворения:

Под *крышей* промерзшей пустого *жилья*
Я мертвенных дней не считаю.

Даже любовная тоска воплощена в четких линиях и стройных формах:

Из памяти твоей я выну этот день,
Чтоб спрашивал твой взгляд беспомощно-туманный,
Где видел я персидскую сирень
И ласточек, и домик деревянный?

В художественном восприятии произошел резкий сдвиг; обстановка, аксессуары заняли передний план, мелочи декораций приобрели небывалый пафос и заслонили собой людей, но не кажутся ли они новым «превращением» личности, новой личиной чувства?

Еще один шаг — и мертвая каменная громада оживет, станет чистым источником эстетического волнения. Дом, как живое существо, тончайшими и сокровеннейшими нитями связан

---

* Любопытную аналогию эмоционализации interieur'а находим у другого поэта той же школы, М. Кузмина:

Любовь сама вырастает
Как дитя, как малый цветок...
. . . .
Не следил ее перемены,
И вдруг, О Боже мой,
Совсем другие стены,
Когда я пришел домой...
. . . .
Как от *милой* детской печки
Веет *родным* теплом.

с сердцем поэта; его размеры, линии, краски созвучны с его песней. Ему посвящается шесть строк стихотворения «Белый дом»:

Здесь *дом* был почти что белый,
Стеклянное *крыльцо.*
Сколько раз рукой помертвелое
Я держала звонок — *кольцо*
. . . .
...я мой дом отыщу
Узнаю по *крыше покатой,*
По вечному плющу.

В этих деталях — глубокое лирическое содержание; за архитектурными деталями скрыта целая повесть о любви. Но дом таинственно исчез — возврата к прошлому нет:

И видно, никто не знает,
Что белого дома нет.

В переводе на язык романтизма это звучало бы приблизительно так: «И никто не знает, что здесь разорвалось любящее сердце».

Понятно, что комната, в которой живет поэт, становится частью его души, его etat d'ame. И в горестном изгнании на «диком берегу», в «немилом городе» воспоминания о былом, о счастье и любви пронизывают стены «светло-синей комнаты», где «тень моя осталась и тоскует»; оттого-то

В доме том не все благополучно.
. . . .
Не оттого ль хозяин пьет вино,
И слышит, как за тонкою стеною
Пришедший гость беседует со мною.

(*с. 108*)*

Наконец, в стихах, стилизованных в народно-православном духе, Ахматова пользуется архаизмами: палаты, светлица, горница. Например:

---

* Стихотворение «Побег» исключительно динамично. Беглецы задыхаясь мчатся «туда, где темно». И все же, в этом вихре движения, пластическая зоркость не покидает поэта. Он видит, что они бегут:

Мимо зданий, где мы когда-то
Танцевали, пили вино,
Мимо белых колонн Сената.

Как от блеска дивной ризы
Стало в горнице светло.

Город, как пластическое целое, как архитектурная индивидуальность — вот вершина, до которой поднимается творческий путь Ахматовой. Не напрасно называет она свою жизнь «странствием» (с. 119). Профили городов, очерченные немногими уверенными штрихами, проходят перед нами. Художественное впечатление создается преимущественно архитектурными красками. Вот «древний Киев»:

Над рекой своей *Владимир*
Поднял черный *крест*

(*с. 38*)

Вот Новгород:

Большой тюрьмы белесое строенье
И хода крестного торжественное пенье.

Вот Царское Село:

И отсюда вижу городок,
Будки и казармы, у дворца,
Надо льдом китайский желтый *мост*.

Но первое место в ее стихах, несомненно, принадлежит Петербургу. Поэт, обычно столь сдержанный, в отношении к нему расточает эпитеты. Благородная простота лирического стиля сменяется торжественностью славословия. Слова звучат более важно, громко и полновесно. «Чудесный город Петров», «град угрюмый», «дивный град» — славянизмы здесь усиливают величие и возвышенность образа царственного Петербурга. Высоким пафосом полны строки:

...Пышный,
Гранитный город славы и беды,
Широких рек сияющие льды,
Бессолнечные мрачные сады
И голос музы еле слышный.

И этот «город-марево», эти очертания столицы во мгле напоены такой напряженной любовью, что пластическая тема развивается чисто лирически. Стихи Ахматовой о Петербурге — любовные песни:

Оттого мы любим строгий,
Многоводный, темный город.

Наибольшая законченность словесного мастерства достигнута в стихотворении о Петербурге на странице 30-й. Чеканка слов, замкнутость композиции и величавая плавность ритма свидетельствуют о близости Ахматовой к пушкинской школе.

Был блаженной моей колыбелью
Темный город у грозной реки
И торжественной брачной постелью,
Над которой держали венки
Молодые твои Серафимы,
Город, горькой любовью любимый.

Не только по поэтическому заданию, но и по словесной формулировке ахматовская концепция Петербурга близка к пушкинской. Вспомним:

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой *строгий,* стройный вид,
Невы державное теченье,
Береговой ее гранит,

(*Медный всадник*)

или:

Город пышный, город бедный,
Дух неволи, стройный вид,
Свод небес зелено-бледный,
Скука, холод и гранит.

(*А. А. Олениной, 1828 г.*)

Аналогия простирается не только на эпитеты, но и на отдельные выражения; так, пушкинскому «оград узор чугунный» соответствуют у Ахматовой «ограда чугунная» и «чугун ограды».

Резюмируя наш анализ, мы приходим к заключению, что новая поэтическая школа, представителем которой является Ахматова, вполне определяется принципом пластичности. Тем самым она возвращается к «пластической» традиции в русской поэзии. Через шумные «революции» символистов, через 60—80-е годы она перебрасывает мостик к пушкинской поэтике — к благородной простоте и спокойной ясности школы 20—30-х годов. Формальный и все оформляющий гений Пушкина непосредственно влияет на Ахматову, Кузмина, Мандельштама и др. Пушкинистам предоставляется провести эту параллель более систематически, распространив ее на ритм, синтаксис и композицию. Называть акмеистов «неоклассиками» (соответственно наименованию символистов «неоромантиками»), одна-

ко, преждевременно, так как до сих пор понятие «классицизм» остается метафизической туманностью. Когда в него будет вложена реальная совокупность художественных приемов и средств определенной школы, только тогда мы будем иметь право некоторые стихи Ахматовой именовать «классическими». Например, разве строфа:

Иди один и исцеляй слепых,
Чтобы узнать в тяжелый час сомненья
Учеников злорадное глумленье
И безразличие толпы, —

разве эта строфа не звучит «по-пушкински»?



К. МОЧУЛЬСКИЙ

Анна Ахматова. Anno Domini MCMXXI *

В прошлом году издательство «Петрополис» выпустило миниатюрную белую книжку — «Подорожник» Ахматовой. Обложка и фронтиспис работы М. Добужинского, изящный шрифт, превосходная бумага — все говорит о бережном и любовном отношении к делу. В этом году в том же издательстве появилась новая белая книга Ахматовой «Anno Domini MCMXXI», исполненная с такою же заботливостью. Мы представляем себе, в каких неимоверно тяжелых условиях приходится работать «Петрополису». Его безукоризненные с художественной и типографской точки зрения издания приветствуем, как огромные достижения современных поэтов. Будем надеяться в скором времени увидеть в такой же прекрасной форме произведения Блока, Сологуба, Мандельштама, Кузмина и других.

Сборник «Anno Domini» состоит из трех частей: кроме перепечатки полностью уже известного нам «Подорожника» в нем помещено 14 стихотворений, объединенных заглавием «Anno Domini MCMXXI» (все они написаны в 1921 году), 15 стихотворений, названных «Голос памяти», относящихся к разным эпохам от 1914 до 1921 года.

Так на страницах этой книжки запечатлены этапы восьмилетнего творческого пути; в ней перемежаются разные манеры, сплетаются несхожие мотивы, созвучат диссонирующие голоса. Трудно проводить грани, когда промежуток времени сравнительно так невелик, а эволюция техники поэта так постепенна и органична. Все же, думается нам, своеобразие художественной фактуры Ахматовой эпохи «Четок» может быть довольно явственно отличено от стиля «Белой Стаи». Стихи 1921 года в

---

* Книгоиздательство «Петрополис». Пг., 1922.

свою очередь выделяются особенностями новой, «третьей» манеры.

Стихи «Четок» — грациозны и чуть вычурны. Они переливают нежными оттенками и капризными изломами, скользят по поверхности души. При сверкающей игре мелких волн глубины остаются не возмущенными. Легкие тонические размеры, импрессионистическая разорванность синтаксиса, неожиданная острота финалов, эффектная простота словосочетаний — создают тонкое очарование этой женственной поэзии. Это стихи Intérieur'a, прелестных мелочей, эстетических радостей и печалей. Мир вещей с его четкими линиями, яркими красками, с его пластическим и динамическим разнообразием покорят воображение поэта. Символом этой эпохи может служить «красный тюльпан в петлице». Внешнее так переплетается с внутренним, что пейзаж нередко становится выражением душевного состояния. Мотивы неразделенной любви, тоски и ожидания еще не закреплены болью и отчаянием. Поэт изображает жесты и позу эмоции, ее пластические атрибуты, и в таком изображении есть доля самолюбования. В «Четках» уже найдена резкая выразительность слова, но еще нет пафоса; есть манера, но нет стиля.

В «Anno Domini» одно стихотворение 1913 года превосходно иллюстрирует эту манеру:

На шее мелких четок ряд,
В широкой муфте руки прячу,
Глаза рассеянно глядят
И больше никогда не плачут —

знакомая нам передача эмоции через описание наружности, даже туалета (Ср. в «Четках»: «Я на правую руку надела перчатку с левой руки»).

Столь же характерно внешнее воплощение основного мотива — неразделенной любви в заключительных строках:

И на груди моей дрожат
Цветы не бывшего свиданья.

Построение стихотворения в виде ребуса с разгадкой в последней строке (в данном случае, в одном эпитете «не бывший»)— основной композиционный прием в «Четках» (Ср. «И в руках его навеки *нераскрытый* веер мой»).

В той же манере написаны пьесы «Как страшно изменилось тело» и «Ты мог бы мне сниться и реже». По стилистическим соображениям мы решаемся отнести к той же эпохе (1913—

14 гг.) два недатированных стихотворения: «Я окошка не завесила» (Ср. в «Четках»: «Ах, дверь не закрывала я») и «Проводила друга до передней».

Эпоха «Белой Стаи» (1915—1917 гг.) знаменует собою резкий перелом ахматовского творчества, огромный взлет к пафосу, углубление поэтических мотивов и законченное мастерство формы. Поэт оставляет далеко за собой круг интимных переживаний, уют «темно-синей комнаты», клубок разноцветного шелка изменчивых настроений, изысканных эмоций и прихотливых напевов. Он становится строже, суровее и сильнее. Он выходит под открытое небо — и от соленого ветра и степного воздуха растет и крепнет его голос. В его поэтическом репертуаре появляется образ Родины, отдается глухой гул войны, слышится тихий шепот молитвы.

Из памяти, как круг отныне лишний
Исчезли тени песен и страстей.
Ей — опустевшей приказал Всевышний
Стать страшной книгой грозовых вестей.

После женственного изящества «Четок» — строгая мужественность, скорбная торжественность и молитвенность «Белой Стаи». Раньше стихи привычно складывались в признание или беседу с милым — теперь они принимают форму размышления или молитвы. Прежде ломанные тонические ритмы — теперь монументальная грузность пятистопного ямба и александрийского стиха. Вместо «мелочей бездумного житья» — цветов, птиц, вееров, духов, перчаток — пышные речения высокого стиля. Да, стиля, ибо в «Белой Стае» из манеры «Четок» выплавляется и выковывается подлинный поэтический стиль.

В «Anno Domini» эта эпоха представлена 23 стихотворениями, из которых большинство относится к 1917 году. Безысходность тоски, ужас одиночества, вечная разлука и напрасное ожидание — вот душевное состояние:

«Сводом каменным кажется небо» (с. 78)
И вот одна осталась я
Считать пустые дни.

И в этой муке одно прибежище — Господь, одно утешение — молитва. Простой бесхитростной верой полны ее стихи. Религиозный пафос «Белой Стаи» не гаснет и в «Anno Domini». Типом лирической композиции становится любовная элегия с молитвенным воззванием в финале. Так, напр., стихотворение «эта встреча никем не воспета» заканчивается:

Ты, росой окропляющий травы,
Вестью душу мою оживи, —
Не для страсти, не для забавы,
Для *великой* земной любви.

В двух последних строках найдено эпиграмматическое противопоставление двух строев души — настоящего и прошлого.

Мистическое претворение «великой земной любви» дано в стихотворении «Ждала его напрасно много лет». Встреча с «женихом» изображается, как мистерия:

Но воссиял неугасимый свет
Тому три года в Вербную субботу.

Свидание овеяно весенним ветром, колокольным звоном, звучащим, как утешение вещее. За окном идет народ со свечками («О, вечер богомольный»). И рука ее, принимающая поцелуй, *закапана воском*. Переполненная душа невольно поет евангельские слова: «Блаженная ликуй» (Ср. в «Белой Стае»: «Солеею *молений* моих был ты, строгий, спокойный, туманный. Там впервые предстал мне *жених*...»).

Они расстаются: на прощание она дает ему кольцо и ждет его «долгие годы» «напрасно». Ее жизнь — «долгая дрема», «тяжелый сон». Даже петь она разучилась.

Не нашелся тайный перстень,
Прождала я много дней,
Нежной пленницею песня
Умерла в груди моей (1917).

Там идут дни, «печали умножая»

И сердце только скорой смерти просит,
Кляня медлительность судьбы (1917).

И снова мотив смерти песен:

Так, земле и небесам чужая,
Я живу, и больше не пою.

Слов все меньше: стихи достигают предела простоты и сжатости. Горе поэта стыдливо и скупо на слова. В этой «темнице гробовой», «в этом предчувствии неотвратимой тьмы» образ далекого возлюбленного кажется «ангелом, возмутившим воду». И личное страдание вырастает в скорбь о родине:

Теперь никто не станет слушать песен,
Предсказанные наступили дни.

Моя последняя, мир больше не чудесен,
Не разрывай мне сердца, не звени.

Еще недавно, ласточкой свободной
Свершала ты свой утренний полет,
А ныне станешь нищенкой голодной,
Не достучишься у чужих ворот.

События 1917 года вызывают к жизни потрясающие строки:

Вот для чего я пела и мечтала,
Мне сердце разорвали пополам.
Как после залпа сразу тихо стало,
Смерть выслала дозорных по дворам.

Технически все стихи этой эпохи отличаются устойчивой классической композицией, полновесно-медлительным ритмом (преобладание пяти- и шестистопных ямбов); строгой чеканностью слов. Появляются чистые описания и рассуждения. Темы «Белой Стаи» — далекий возлюбленный, «отступник», светлый «воин», убитый на войне, и «злой»-нелюбимый — три таинственных образа — разрабатываются и здесь. Но только в стихах 1921 г. это тройное построение окончательно оформляется*.

Мотив «далекого возлюбленного», отрекшегося от темной родины, покинувшего «грешную страну» для чужих «вод и цветов» ровной нитью проходит через последние стихотворения Ахматовой. В «Белой Стае» мы читаем:

Высокомерьем дух твой омрачен,
И оттого ты не познаешь света...
Ты говоришь: моя страна грешна,
А я скажу — твоя страна безбожна.

Но отступник томится по преданной им родине и стучится к «нищей грешнице».

В «Подорожнике» мотив развивается:

Ты, отступник, за остров зеленый
Отдал, отдал родную страну,
Наши песни, и наши иконы
И над озером тихим сосну...

---

* К эпохе «Белой Стаи» мы считаем возможным из недатированных стихотворений отнести следующие: «Покинув рощи родины священной», «Смеркается», «Тот август, как желтое пламя» и «По неделе ни слова ни с кем не скажу».

И такой же финал:

Для чего ж ты приходишь и стонешь
Под высоким окошком моим?

Теперь он может кощунствовать и чваниться, губя свою «православную душу» — он потерял благодать:

Оттого-то во время молитвы
Попросил ты тебя поминать.

Но под суровым обличением таится бесконечная любовь, и в другом стихотворении поэт с мучительной нежностью говорит о нем, «тяжелом и унылом, отрекшемся от славы и мечты». В конце неожиданное горестное признание:

Как за тебя мне Господа молить?
Ты угадал: моя любовь такая,
Что даже ты ее не мог убить.

В «Anno Domini» этот мотив достигает необычайного для Ахматовой пафоса и драматизма. Прерывистые, торопливые строки — гневны и жестоки. Любовь перешла в ненависть.

А, ты думал — я тоже такая,
Что можно забыть меня
И что брошусь, моля и рыдая,
Под копыта гнедого коня.
. . . .
Будь же проклят. Ни стоном, ни взглядом
Окаянной души не коснусь,
Но клянусь тебе ангельским садом,
Чудотворной иконой клянусь
И ночей наших пламенным чадом —
Я к тебе никогда не вернусь.

Параллельно по построению другое изумительное стихотворение. Раскаленные страстью строки внезапно резко обрываются. Ускорение ритма непосредственно передает взволнованность души:

Нам встречи нет. Мы в разных станах.
Туда ль зовешь меня, наглец,
Где брат поник в кровавых ранах,
Принявши ангельский венец?
И ни молящие улыбки,
Ни клятвы дикие твои,
Ни призрак млеющий и зыбкий
Моей счастливейшей любви
Не обольстят...

Из этого проклятого круга любви и ненависти (эпиграф к «Anno Domini»: «Nec sine te, nec tecum vivere possum») выводят поэта сверхличные чувства — любовь к родине и вера в свое призвание. В песнях дана великая свобода. От пытки земной страсти освобождает «дивный дар» песен, который «нетленней любви». Стихи о стихах, о Музе, о поэте занимают большое место в «Белой Стае». В последнем сборнике — Муза проходит как утешительница и друг. Ахматова благословляет «изменника» на союз с другой, а сама уходит «владеть чудесным садом, где шелест трав и восклицанья муз».

Темное земное томление переливается в песни, и над смертью и отчаяньем царит «вольный дух»:

Я-то вольная. Все мне забава —
Ночью Муза слетит утешать,
А наутро притащится Слава
Погремушкой над ухом трещать.

По фактуре стихи 1921 г. разнообразны и разнокачественны. Строгие классические формы преодолены. Чувствуется большая легкость и гибкость техники. Анапесты и хореи вытесняют александрийский стих. Открываются новые возможности словесных построений. Творчество Ахматовой, в отличие от поэзии символистов, основано на разработке интонаций живой речи. У символистов ритм, синтаксис и оркестровка подчинены музыкальному принципу, у Ахматовой — принципу интонационному. Их стихи — поются, ее — говорятся. И в этом динамика ее поэтической «дикции».



Константин МОЧУЛЬСКИЙ

Русские поэтессы

М. Цветаева и А. Ахматова

Наверное, в далеком будущем и для нашей эпохи отыщется изящный синтез. Притупятся противоречия, затушуются контрасты, пестрота сведется к единству, и из разноголосицы получится «согласный хор». Будущий ученый, очарованный гармонией, блестяще покажет «единый стиль» нашего времени. Но как жалко нашей нестройности, нашего живого разнообразия, даже нашей нелепости. И никакая «идея» не примирит нас с превращением в маски тех лиц, которые мы знали и любили.

Сложность и противоречивость — черты нашей эпохи — будем хранить их бережно. Нам ценно сейчас не общее, соединяющее наших поэтов в группы и школы, не элементы сходства — всегда внешние и бессодержательные. Частное, личное, ни на что не сводимое, разъединяющее — вот что интересует нас.

Марина Цветаева — одна из самых своеобразных фигур в современной поэзии. Можно не любить ее слишком громкого голоса, но его нельзя не слышать. Ее манеры порой слишком развязны, выражения вульгарны, суетливость ее нередко утомительна, но другой она быть не хочет, да и незачем. Все это у нее — подлинное: и яркий румянец, и горящий, непокладистый нрав, и московский распев, и озорной смех.

А рядом — другой образ — другая женщина-поэт — Анна Ахматова. И обе они — столь непостижимо различные — современницы.

Пафос Цветаевой — Москва, золотые купола, колокольный звон, старина затейливая, резные коньки, переулки путанные, пышность, пестрота, нагроможденность быта, и сказка, и пес-

ня вольная, и удаль, и богомольность, и Византия, и Золотая Орда.

У меня в Москве — купола горят!
У меня в Москве — колокола звонят!
И гробницы в ряд у меня стоят,
В них царицы спят, и цари.

Вот склад народной песни с обычным для нее повторениями и параллелизмом. Напев с «раскачиванием» — задор молодецкий. Ахматова — петербурженка; ее любовь к родному городу просветлена воздушной скорбью. И влагает она ее в холодные, классические строки.

Но ни на что не променяю пышный
Гранитный город славы и беды.

Цветаева всегда в движении; в ее ритмах — учащенное дыхание от быстрого бега. Она как будто рассказывает о чем-то второпях, запыхавшись и размахивая руками. Кончит — и умчится дальше. Она — непоседа. Ахматова — говорит медленно, очень тихим голосом: полулежит неподвижна; зябкие руки прячет под свою «ложно-классическую» (по выражению Мандельштама) шаль. Только в едва заметной интонации проскальзывает сдержанное чувство. Она — аристократична в своих усталых позах. Цветаева — вихрь, Ахматова — тишина. Лица первой и не разглядишь — так оно подвижно, так разнообразна его мимика. У второй — чистая линия застывшего профиля. Цветаева вся в действии — Ахматова в созерцании. Одна едва улыбается, там где другая грохочет смехом.

Лирика Ахматовой насквозь элегична — страдальческая любовь, «душная тоска», муки нелюбимой или разлюбленной, томление невесты по мертвому жениху; фон ее — четыре стены постылой комнаты; мучительный недуг, приковывающий к постели. За окном метель — и она одна в надвигающихся сумерках. Поэзия Цветаевой пышет здоровьем, налита знойной молодой кровью, солнечна, чувственна. В ней исступление, ликование, хмель.

Кровь, что поет волком,
Кровь — свирепый дракон,
Кровь, что кровь с молоком
В кровь целует — силком.

Первая — побежденная, покорная, стыдливая, вторая — «царь-девица», мужественная, воинственная, жадная, и в люб-

ви своей настойчивая и властная. Цепки ее пальцы, крепки объятия: что схватит — не выпустит. Весь мир — ее; и все радости его перебирает она, как жемчужины на ладони — сладострастно и бережно. Мало ей и земель, и морей, и трав, и зорь. Все ищет, все бродит по степям, да по «окиану»: глаза зоркие, сердце ненасытное.

Ахматова восходит по ступеням посвящения: от любви земной к любви небесной. Истончилось лицо ее, как иконописный лик, а тело «брошено», преодолено, забыто. Прошлое лишь во снах тревожит, вся она в молитве, и живет в «белой светлице», в «келье». Цветаева — приросла к земле; припала к ней, пахучей и теплой, и оторваться не может. Она — ликующая, цветущая плоть. Что ей до Вечности, когда земная жажда ее не утолена и неутолима.

Пью, не напьюсь. Вздох — и огромный выдох
И крови ропщущей подземный гул.

Одна уже в царстве теней: другая еще не постигает возможности смерти.

Я вечности не приемлю
Зачем меня погребли?
Я так не хотела в землю
С любимой моей земли.

Она любит благолепие церкви, торжественность обряда, сладость молитвы. Она богомольна, но не религиозна. Как различно выражается у Ахматовой и у Цветаевой любовь к России! Первая возвышается до истинного пафоса, становится молельщицей за несчастную «темную» родину. Она отрекается от всего личного, отгоняет от себя последние «тени песен и страстей», для нее родина в духе и она молится

Чтобы туча над темной Россией
Стала облаком в славе лучей.

У другой — не скорбь души, а страшный вопль терзаемого тела. Что ей до того, что убитые станут «божьего воинства новыми воинами» — все они ее сыновья, ее плоть. Она загораживает их собой, как мать своих детей, и диким звериным голосом воет над их трупами.

Это причитание — быть может самое сильное, из всего написанного Цветаевой.

И справа и слева
Кровавые зевы.

И каждая рана:
— Мама!
И только и это
И внятно мне, пьяной,
Из чрева — и в чрево:
— Мама!
Все рядком лежат, —
Не развесть межой.
Поглядеть: солдат!
Где свой, где чужой?
. . . .
Без воли — без гнева —
Протяжно — упрямо —
До самого неба:
— Мама!

Искусство Ахматовой — благородно и закончено. Ее стихи совершенны в своей простоте и тончайшем изяществе. Поэт одарен изумительным чувством меры и безукоризненным вкусом. Никаких скитаний и метаний, почти никаких заблуждений. Ахматова сразу выходит на широкий путь (уже в первом ее сборнике «Вечер» есть шедевры) и идет по нему с уверенной непринужденностью. Цветаева, напротив, все еще не может отыскать себя. От дилетантских, институтских стихов в «вечерний альбом» (заглавие первого ее сборника) она переходит к трогательным мелочам «Волшебного Фонаря», мечется между Брюсовым и Блоком, не избегает влияния А. Белого и Маяковского, впадает в крайности народного жанра и частушечного стиля. У нее много темперамента, но вкус ее сомнителен, а чувства меры нет совсем. Стихи ее неровны, порой сумбурны и почти всегда растянуты. Последняя ее поэма «Царь-девица» погибает от многословья. И все же это произведение — примечательное и голос ее не забывается.



К. МОЧУЛЬСКИЙ

Рецензия на книгу: *Эйхенбаум Б*. Анна Ахматова. Опыт анализа

Пг., 1923

Небольшая книга Эйхенбаума — законченная, образцовая монография. Построена она отчетливо, выполнена с простым мастерством, тонкостью и вкусом. Очерк генезиса поэзии Ахматовой, содержательный в своей краткости, занимает первую главу. По-новому излагается распад символизма, литературная смута, породившая современные литературные направления. Дальнейшее развитие русской поэзии пошло двумя путями: мирная эволюция — акмеизм и революция — футуризм. Расширяя понятие символизма включением в него и эстетической школы Брюсова, и «прекрасной ясности» Кузмина, Эйхенбаум протестует против установившегося в критике взгляда на акмеизм как на «преодоление» символизма. Акмеисты — не зачинатели, а завершители движения. Они возвращаются к той эстетической позиции, на которой стоял и Анненский и от которой впоследствии сами символисты уклонились. Ахматова знаменует собой конечное достижение «модернизма». Ее стиль ощущается как канон, дальнейшее развитие которого невозможно.

Переходя к анализу творчества Ахматовой, автор останавливается, прежде всего, на ее поэтическом синтаксисе. Лаконизм и энергия выражения — вот основная его особенность. В ее поэзии утверждается малая форма, своего рода литературная «частушка». «Синтаксис так сжимается, что часто при глаголе отсутствует местоимение». «Сжатость и прерывистость речи делает движение фраз необыкновенно выпуклым, ощутимым». Особенной силой наделяются союзы «а», «но», «и», «только», «затем что». Тенденция к ослаблению глагола, характерная

для современной поэзии вообще, резко выражена у Ахматовой. Творительный сказуемостный вместо сравнений (напр., «лежал закат костром багровым» — вместо «как костер багровый»), краткая форма прилагательных и причастий (напр., «каждый день по-новому тревожен»), развитие наречий за счет эпитетов — все эти приемы усиливают выразительность фразы.

«Установка на интонацию ощущается как основной принцип построения стиха у Ахматовой». Она любит сочетать разговорные интонации с патетическими вскрикиваниями. Часто ее стихи своим «выкликанием» и «причитанием» близки к фольклору. Слова ее обладают особой «речевой мимикой», для ее стихов важен не акустический, а артикуляционный принцип. В движении гласных намечается определенная система.

Главным языковым приемом ее является «контрастное сочетание разговорных оборотов со славянизмами».

К какой же поэтической школе можно причислить Ахматову? Б. Эйхенбаум отмечает влияние Баратынского, Тютчева, Анненского. В соединении этих традиций с приемами фольклора — парадоксальный характер ее поэзии.

У Ахматовой — эмоция облечена сюжетом. В центре стоит образ героини лирического романа. Автобиографические детали, однако, служат только маской. «Образ делается загадочным, беспокоящим — двоится и множится. Трогательное и возвышенное оказывается рядом с жутким, земным, простота — со сложностью, искренность — с хитростью и кокетством, монашеское смирение — со страстью и ревностью».

Исследование Эйхенбаума, не претендующее на полноту, — одно из лучших достижений нового литературного метода. Тонкое чувство формы, оригинальность сопоставлений и острота анализа сочетаются с большим личным вкусом. «Скромная роль» критика сыграна превосходно.



И. ОКСЕНОВ

А. Ахматова. Четки

С некоторым опасением раскрываешь теперь «Четки» — ведь эта книга отделена от наших дней 8-ю годами испытаний, ничего не оставивших от многого. Но сразу же убеждаешься в том, что «Четки» не устарели и для нас, что свежесть и благоухание этой книжки-молитвенника все те же; а книга, пережившая эти страшные, роковые года, останется в русской поэзии навсегда — за это можно поручиться. Конечно, Ахматова сегодняшняя нам ближе, понятнее и дороже, чем поэт «Четок»; конечно, в «Четках» еще много эстетства и голос автора еще не громок (хотя уже неотъемлемо свой). Великие испытания заставили этот голос звучать горько и гневно, — и, вероятно, такою и войдет Ахматова в историю. Но уже в «Четках» заметен привкус этой будущей горечи, уже намечается та глубина, которая открылась в поэте в последние, роковые и великие годы.



Н. ОСИНСКИЙ

Побеги травы

(Заметки читателя)

...Мы раньше сказали, что Ахматова и новые читатели стоят на разных полюсах и что общественная ориентация у ней, несомненно, старой буржуазной закваски. Но Анна Ахматова поняла, что революция есть коренной, внутренний сдвиг всей нашей жизни, что сделал ее (беря термины, соответствующие ее общественной точке зрения) русский народ, а не «самозванцы и насильники» и что этот перелом уже не повернуть вспять. Она чувствует также, что какая-то новая, свежая жизнь (пусть критики извинят и нас за штампованные слова) возникает из потрясенной революции. И вот она пишет стихотворение, блестяще формулирующее это движение ее души (а вместе с тем движение души целой серии людей из той же среды и с таким же жизненным опытом). И это стихотворение дает отзвук уже и в наших сердцах, кое-что поэтически формулирует и для нас.

Все расхищено, предало, продано,,
Черной смерти мелькало крыло,
Все голодной тоскою изглодано,
Отчего же нам стало светло?

Днем дыханьями веет вишневыми
Небывалый под городом лес,
Ночью блещет созвездьями новыми
Глубь прозрачных июльских небес, —

И так близко подходит чудесное
К развалившимся грязным домам...
Никому, никому неизвестное,
Но от века желанное нам.

Когда это стихотворение рецензировалось в эмигрантских газетах, то обычно политическое нравоучение рецензенты вы-

водили такое: вот, дескать, как велик героизм тех, кто остался в пещере львиной (а не сбежал за границу, подобно почтенным Гессенам и Каминкам!). Все расхищено, предано, продано и пр. и пр. — а еще есть сила надеяться на лучшее будущее, чуять «вишневые дыхания» и надеяться на близость «чудесного». И рецензенты только намекали (нельзя же подводить Ахматову перед большевиками, раскрывая до конца ее секреты), что, дескать, это чудесное, — по всей видимости — генералы Врангель и Кутепов.

Одна беда: рецензенты не сообразили, что Н. Рыкова, коей посвящено стихотворение, является женой «большевистского комиссара». И, по-видимому, под чудесным приходится подразумевать не двух упомянутых славных — в войне со своими соотечественниками, генералов. И в расхищении, предательстве, продаже, очевидно, также нет того намека, который ищут господа эмигранты. Действительно, многое расхищено, предано и продано всей той мутью, которая поднялась вместе с революцией (в том числе порядочно подобных подвигов совершилось на юге России, Архангельске, Сибири и пр., продолжалось и в Константинополе). И тем не менее на города революции веет «вишневыми дыханиями»; на небе революции восходят «новые созвездия»; и подходит чудесное, которое еще никому не было известно (в особенности мудрецам Гессену и Каминке), но от века было нам желанно.

Не обругала тут революцию Ахматова, а воспела ее, воспела то прекрасное, что родилось в огне ее и подходит все ближе, что мы еще завоюем, вырвавшись из уз голода и нужды. И надо сказать ей спасибо за то, что она так звучно об этом пропела, что мы яснее слышим чудесный вишневый запах и видим на небе новые звезды.

Если Ахматова сумела все это услышать и увидеть, то это потому, что она никогда не покидала и не хотела покидать Россию (из чувства национального, не вследствие революционного чутья). Есть стихотворение, написанное ею в 1917 году, в то время, «когда в тоске самоубийства (так ей тогда казалось. — *Н. О.*) народ гостей немецких ждал». В нем она рассказывает:

Мне голос был. Он звал утешно.
Он говорил: «Иди сюда,
Оставь свой край глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда.
Я кровь от рук твоих отмою,
Из сердца выну черный стыд,
Я новым именем покрою
Боль поражений и обид».

Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернился скорбный дух.

Вот поэтому-то и не следует цитировать господам заграничным рецензентам Анну Ахматову, шапка может загореться. А мы скажем: хотя мы имеем дело с человеком не нашего склада, но у него есть важнейшее, что нужно всякому хорошему поэту, — честная душа и гражданское сознание. А при такой основе можно изжить «черный стыд», «боль поражений и обид» и прийти к пониманию нового «чудесного», неизвестного раньше, можно приблизиться к новому читателю <...>.

Проплывают льдины, звеня,
Небеса безнадежно бледны.
Ах, за что ты караешь меня,
Я не знаю моей вины.

Если надо — меня убей,
Но не будь со мною суров.
От меня не хочешь детей
И не любишь моих стихов.

Все по-твоему будет: пусть!
Обету верна своему,
Отдала тебе жизнь, но грусть
Я в могилу с собой возьму.

Есть ли в этом стихотворении хоть одна лишняя строчка? Быть может, есть лишнее, мусорное слово — «обет»: ведь не по обету здесь отдана жизнь, а по вольному желанию — тут над Ахматовой тяготеет вся груда православно-религиозных предрассудков, которые она тащит за собой в своих стихах. Но лишней строчки нет: в двенадцати строках дана сжатая и яркая формула неудавшейся женской любви. Если такая любовь несовершенна, то несовершенна и наша жизнь; но самая формула совершенна.

Мы не знаем, пойдет ли Ахматова дальше по тому пути, который мелькает в первом цитированном нами стихотворении. Если пойдет, то может стать одним из любимых поэтов нового читателя. Если нет, — останется тем, что она есть — лучшим русским поэтом нашего времени.



М. ПАВЛОВ

А. Ахматова. Anno Domini MCMXXI

Самый чистый, самый волнующий из всех голосов современной поэзии — и может быть самый человеческий — это голос Анны Ахматовой. «Лица» не надо искать в ее книгах, но зато смотрит на нас прекрасное, опаленное, гордое и горькое женское лицо. Ахматова зорко вглядывается в мир, подмечая его мелочи, но она умеет слышать и шум сталкивающихся стихий. И война, и революция обожгли ее лицо, но нам рассказывается не о самом пожаре, а о том, как языки пламени легли на каждую вещь, на каждый день современности.

Но вся сила и вся слабость Ахматовой в том, что она замкнута в круг женских переживаний.

В дни революции брат сказал ей:

. . . . .настали
Для меня великие дни,
Теперь ты наши печали
И радость одна храни.
Как будто ключи оставил
Хозяйке усадьбы своей...

Мужчина пошел делать «великое» дело, женщина осталась хранительницей. Этот женский консерватизм живет во всех Ахматовских стихах.

Женщине оставлена молитва и колыбель ребенка.

Долетают редко вести
К нашему крыльцу.
Подарили белый крестик
Твоему отцу...
Было горе, будет горе,
Горе без конца,
Да хранит святой Егорий
Твоего отца.

Ахматовой досталась горькая и высокая доля быть русской женщиной XX века.

Ей пришлось узнать, что

Любит-любит кровушку
Русская земля...

что наш век

к самой черной прикоснулся язве,
Но исцелить ее не смог.

И пусть ей кажется порой, что «мир больше не чудесен», из этой голодной окровавленной земли она не хочет уйти. Самая речь об уходе кажется ей «недостойной». С горьким упреком она говорит отступнику:

Так теперь и кощунствуй, и чванься,
Православную душу губи...

Для Ахматовой характерен эпитет «православную». Она любит устой во всем. Ей жаль отлетающего от русской церкви «сурового духа византийства».

В поэме: «У самого моря» девушка говорит царевичу:

Боже, мы мудро царствовать будем,
Строить над морем большие церкви
И маяки высокие строить.
Будем беречь мы воду и землю...

За последнее время много говорили об Ахматовой, как о схимнице русской поэзии, и проглядели за крестами и поклонами — прирожденную бережливую хозяйку земли. Отсюда (хозяйский глаз зорок) и необыкновенное уменье поэта подмечать всякую мелочь, всякую вещь, знать место вещи.

Но все вещи приобретают настоящую жизнь только тогда, когда приближается «царевич». Женщина у Ахматовой раба любви. Она принимает любовь как что-то изначальное, непреложное:

Из ребра твоего сотворенная,
Как могу я тебя не любить.

Такая любовь заставляет быть «смиренной», такая любовь не может быть счастливой, т. к. весь мир закрывается лицом любимого.

Не случайно поэт выбрал эпиграф из Гумилева:

Мир — лишь тень от лика друга,
Все иное — тень его.

Женщины должны особенно нежно и благодарно любить стихи Ахматовой: она сказала за них — безъязыких — об их темной пассивной муке.

Но Ахматова указала женщине и путь освобожденья. Это путь творчества. Невольница делается царицей.

А я иду владеть чудесным садом,
Где шелест трав и восклицанья муз.

И тогда мир открывается, мир сам начинает говорить прямо с душой, а не через «лик друга»:

Черный ветер меня успокоит,
Веселит золотой листопад.

Обе последние книги Ахматовой не вносят нового в ее сложившийся облик.

Только все строже и строже делаются черты когда-то «дерзкой, злой и веселой».

Жаль только, что в нескольких местах замечается у поэта небрежность рифм при строгом строе стиха, например:

А сим распутницам, сим грешницам любезным
Неведомо объятье рук железных...

Есть это и в «Колыбельной» (огромном — темной).

Обе книги изданы хорошо; особенно приятен формат Anno Domini MCMXXI.



А. ПОЛЯНИН

Дни русской лирики

О, в этом испытаньи строгом,
В последней роковой борьбе
Не измени же ты себе
И оправдайся перед Богом.

Тютчев

В мирные, в бурные ли периоды истории, человек — вечный должник перед Богом, и творчество всего человечества во всех областях духа было, есть и будет выполнением этого долгового обязательства. Степенью духовной платежеспособности определяется на весах вечности мировая, национальная и индивидуальная ценность личности. Бог-Сын воздал Богу-Отцу долг всего мира. Человеческий гений — Пушкин, в столь пленительно краткий срок, положенный ему, — долг целого народа. Все духовно живое обязано, по мере сил своих, возвращать Богу дарованное Им, не рассчитывая на то, что кто-нибудь другой расплатится за недоплаченное. Не нам, а истории определять место жрецов на вечной лестнице воздающих; все же мы только рядовые жнецы в этой вечной жатве. Проверка радивости духа — дело совести каждого из нас, и за занавесом, закрытым для всех, кроме одного Великого Зрителя, каждый день, каждый миг разыгрываются трагедии индивидуальной судьбы личности. Но есть моменты — и они периодичны в истории человечества — когда это зрелище с интимной сцены переносится на мировую арену; моменты массовой проверки духа, когда резюмируется несостоятельность духовных путей, идеологий не одной жизни, а поколений; не личности, а общественных классов. Революцией, этим вихрем, сметающим все отжившее, взрываются новые ключи, возносятся новые высоты, разверзаются новые бездны, и, следовательно, народу, пережившему ее, в

частности, — каждому из нас, у Бога открывается новый кредит и тем самым определяется новая наша задолженность перед Ним. Перед каждым духовно-живым человеком, перед творческим же особенно, теперь, с большей, чем когда-либо, остротой, встает вопрос: чем воздам? как воздам? и воздам ли? Это — кинжал над совестью каждого из нас.

К чему, как не к лирике, непосредственному языку чувства, обратиться за подтверждением своих надежд и чаяний.

Никогда так волнующе не звучал для нас высокий стих Тютчева о слове:

О, в этом испытаньи строгом
В последней, роковой борьбе,
Не измени же ты себе
И оправдайся перед Богом.

Как же слову оправдаться перед Богом? — Время безнадежного спора о форме и содержании изжито. Период Надсоновского поэтического безвременья, определивший свое отношение к форме наивным девизом «как-нибудь», равно как период расцвета стихотворного мастерства, от Брюсова до наших дней, блестяще разработавший формальные возможности поэзии, практически показали нам, что равно мертвы — о чем его ни говори, слово, сказанное как-нибудь, и слово, сказанное ни о чем, как бы оно ни было сказано.

Какие же условия обеспечивают слову Божье оправдание? — Два условия:

1) Когда слово произносится не перед людьми, а перед Бо гом.

2) Когда оно произносится в последний миг.

В миг последней зрелости разрывается зеленая почка, теснящая весенний листок. Он появляется потому, что не может не появиться и в тот самый миг — ни секундой раньше, — когда у него уже нет мочи терпеть плен.

Так и со словом. — Только то должно быть высказано, какое не может не высказаться, и только тогда, когда эта надобность созреет в форму последней, неотвратимой неизбежности.

Революция трагической динамикой своей конкретно дала нам единицу измерения напряженности всякой жизни, и голос ее, как отличный камертон, поможет нам проверять чистоту звука слова в нашей поэзии.

Чугунная ограда
Сосновая кровать.
Как сладко, что не надо
Мне больше ревновать.

Постель мне стелют эту
С рыданьем и мольбой.
Теперь гуляй по свету,
Где хочешь, Бог с тобой.

Теперь твой слух не ранит
Неистовая речь,
Теперь никто не станет
Свечу до утра жечь.

Добились мы покою
И непорочных дней...
Ты плачешь — я не стою
Одной слезы твоей*.

«Проклятый хмель», — так определяет Ахматова в стихах 18-го года любовь, — перебродил, сахар молодого вина испарился, и вот оно, благородное, лишенное всякой сладости, сухое вино страсти.

От проклятия любви к приятию и благословению ее, как «крестной муки» — жизненный и, следовательно, творческий путь Ахматовой. В стихах 18-го года головокружительная жажда гибели, отчаянная мольба,

Чтобы смерть из сердца вынула
Навсегда проклятый хмель.

В стихах 21-го года — упорная воля к жизни:

Затем и в беспамятстве смуты
Я сердце мое берегу,
Что смерти без этой минуты
Представить себе не могу.

Какая же она, эта «минута», исполнившая смыслом долгую муку жизни? Та, когда

Войдет он и скажет: «Довольно,
Ты видишь, я тоже простил,

минута, венчающая весь путь искупления. Жизнь для Ахматовой — ожидание этой минуты, но ожидание творческое. Сердце ждет, а дух творит ее. Путь ее творчества — жертвенный, путеводная звезда над ним — завет:

Завещал мне, умирая,
Благостность и нищету.

---

* *Ахматова А.* Anno Domini MCMXXI. Пг., Изд-во «Петрополис».

Радостное недоумение перед тайной:

Все голодной тоскою изглодано,
Отчего же нам стало светло?

разрешается пафосом утверждения: источник этого света — в отрешенности:

За тебя отдала первородство
И взамен ничего не хочу *
Оттого и лохмотья сиротства
Я как брачные ризы ношу.

И неразрывно связанное с подвигом жизни творчество Ахматовой намечает свой суровый жреческий путь:

Для детей, для бродяг, для влюбленных
Вырастают цветы на полях,
А мои для святой Софии
В тот единственно светлый день,
Когда возгласы литургии
Возлетят под дивную сень.

Аскетизм словесной плоти стиха, непререкаемая законность его строгой ритмики — порукой важности и подлинности совершающегося в поэте духовного дела. Только в большом огне выплавленная и ледяной остудой закаленная так тверда и упруга сталь. Страсть — плавящая этот стих — большой огонь. Муза, закаляющая его — большая охладительница, — и вот, благодарение Богу, мы слышим слово, поистине не изменившее себе.

И вот еще один — в большом пути **

Плен страшного «счастливого домика» с вещей звездой смерти, остановившейся над ним, изжит.

Сердцебиение при виде раскрытого гроба:

О, лёт снежинок,
Остановись!
Преобразись,
Смоленский рынок

кончилось.

Поэт поднял глаза под взглядом смерти, и голос его, одолев лихорадочную дрожь, повелевает «несовершенному духу»:

---

* Курсив мой. — *А. П.*

** *Ходасевич В.* Путем зерна. М., Книг-во «Творчество».

Учись дышать и жить в ином пределе,
Где ты — не я.

Так начинается путь ученичества в суровой школе созерцания. Поэт несет обет бескорыстия, самозабвения, и вот, наконец, совершается невымоленное в самолюбивом ознобе страха смерти преображение:

. . . . .и все, что слышу,
Преображенное каким-то мудрым чудом
Так полновесно западает в сердце,
Что уж ни слов, ни мыслей мне не надо,
И я смотрю как бы обратным взором
В себя.

Зрение этим «обратным взором» открывает духу источник «вечного хмеля» созерцания, последнего хмеля, после которого духу нет утоления ни в чем ином. Под этим «обратным взором» раскрывается сущность всего сущего, исход явлений из единого русла, и это Божественное единство Ходасевич приветствует и в столяре, раскрашивающем первый красный гроб, и в мальчике мечтателе «с бессмысленной священной улыбкой», и в поистине вдохновенно увиденной обезьяне:

Глубокой древности сладчайшие преданья,
Тот нищий зверь мне в сердце оживил,
И в этот миг мне жизнь явилась полной,
И мнилось — хор светил и волн морских
Ветров и сфер мне музыкой органной
Ворвался в уши, загремел, как прежде,
В иные, незапятные дни.
«Так и душа моя идет путем зерна.
Сойдя во мрак, умрет — и оживет она.
И ты, моя страна, и ты, ее народ,
Умрешь и оживешь, пройдя сквозь этот год, —
Затем, что мудрость нам единая дана:
Всему живущему идти путем зерна».

Благословляющий — благословен, и вот он — драгоценный залог того, что жертва принята: слово достигает кристальности формулы.

В голосе Сологуба* чувствуется то благородное ослабление звука, которое обусловливается отдаленностью говорящего. — В застывающих далях высоты проходит животворящее течение вдохновения, — «вечная качается качель».

---

* *Сологуб Ф.* Фимиамы. Пг., 1920.

На милой, мной изведанной земле,
Уже ничто меня теперь не держит.

Для тех, кто хочет побеждать
И блага жизни отнимать,
Оставлю долю я свою
И песню вольную пою.

Все права на блага жизни — за единое право вольной мысли, вольной песни. Это — не мирная мена; это — боевой девиз на знамени мудреца и поэта. Право на вольную песню должно быть завоевано, и победоносный путь знаменосца не обходит стороной кровавое поле жизненного боя, а ведет через самые опасные места.

Я испытал превратности судеб.

Испытанием этим вскормлен огонь пафоса последнего знания —

Знаю знанием последним,
Что бессильна эта тьма.
Знаю правду, верю чуду
И внимаю я повсюду
Тихим звукам тайных сил.
Тот просвет в явленьи всяком,
Что людей пугает мраком
Я бесстрашно полюбил.

Доказательство кровности этой любви в космическом элементе поэзии Сологуба (см. стихи «Как же я богат слезами», с. 42 и «Не думай, что это березы», с. 61). Доказательство бесстрашности этой любви — в мистическом восторге, вызываемом ею:

Знаю, что скоро открою
Близкие духу края,
Миродержавной игрою
Буду утешен и я.

В своих «Фимиамах» Сологуб достиг той вершины познания, на которой «вольная песня» становится гимном.

Говоря о словах, не изменивших себе «в последней роковой борьбе», невозможно обойти молчанием то, что сделал со словом Брюсов, или, вернее, что сделало слово с Брюсовым «в такие дни» *. Пусть те, кто обделены талантом уважения, суетят-

* *Брюсов В.* В такие дни. Стихи 1919—1920 г. Государственное издательство. 1921.

ся вокруг факта падения Брюсова, обогащаются приметами его творческой исчерпанности, для нас сборник Брюсова значителен, как последний акт трагедии, как законная развязка назревшей страсти. Никогда, ни один из поэтических образов, созданных Брюсовым, не волновал нас так, как он сам в творимом им из себя образе «великого поэта» в образе, создание которого было делом всей жизни Брюсова, единой страстью, руководившей им, как трагическим героем, на протяжении всех пяти актов жизни. И вот великий долголетний поединок со словом, которое, наконец, дрогнуло под гениальным волевым натиском творца «Urbi et Orbi» и «Stephanos'a», чтобы затем с большим еще и все возрастающим упорством воспротивиться этой иступленной воле, кончился. Брюсову нечего преодолевать: высокое слово, материал искусства, не вступает с ним в бой; у Брюсова больше нет силы для вызова, а то обиходное слово, которым пользуется он теперь, само дается в руки, скользя между пальцев змейкой скороговорки.

«Кто, кто монгольскому потоку возвел плотину, как не ты?» «В единый сноп нас, серп, вложи. В единый цоколь скуй нас, молот». «В костре куст лишний», «Нет, бред льнет», «Колокол в тени. Сон! Сон! Помедли». Ни запятые, ни восклицательные знаки не в силах разбить метрической единицы стиха, и, слушая такие слова (а их множество в «Таких Днях»), как — кто, кто серп нас, нас молот, куст лишний, бред льнет, сон сон», кажется, что стихи эти написаны на каком-то незнакомом и неприятном слуху языке.

После же таких слов Цезаря к Клеопатре:

Пусть в тебе таит свой бред блудница
*Цезарь тож не новичок в любви***

становится попросту больно, как при зрелище издевательства над человеком, жутко, как при виде какой-то бесстыдной карикатуры.

Вот он, последний штрих такой сложной, такой грандиозной композиции! Страшная ирония его так явственна, что точно глазами видишь, как промелькнул хвостик чёртика, прошмыгнувшего по картине. Но разве душа слова, неподкупная, жестокая, страшная, прекрасная душа слова может быть неблагодарной, может быть изменницей? Нет, но слово мстительно; оно выдает самозванцев. Слово отмстило Брюсову, завоевы-

---

* Курсив мой. — *А. П.*

вавшему его в течение всей жизни ради того, чтобы стать великим поэтом, и оно дается попросту поэту, не размышляющему о месте своем на Парнасе, а творящему дух свой и жизнь свою не перед судом истории литературы, а перед страшным Судом Божьим.



Г. СТРУВЕ

Письма о русской поэзии

В 1913 году вышли «Четки» Анны Ахматовой. Эта книга сразу поставила автора в ряд первых современных русских поэтов. С тех пор каждая новая книга ее — истинная радость для любителя поэзии. После «Четок» вышли еще две книги, если не считать «Подорожника», почти полностью вошедшего в новую книгу Ахматовой «Anno Domini MCMXXI». В «Четках» обратила на себя внимание прежде всего совершенно своеобразная и вполне законченная манера, уже обещавшая «стиль». Эта манера получалась из сочетания своеобразных стилистических и ритмических приемов. Своего рода эмоциональный импрессионизм, эпиграмматическая передача ощущений и настроений отдельными, часто чисто зрительными, деталями так хорошо вязался с «паузником», якобы «неправильным» размером, богатым ритмическими перебоями. До Ахматовой паузник часто употреблялся Блоком (о роли Блока в развитии техники русского стиха см. интересную статью В. М. Жирмунского в сборнике памяти Блока, вышедшем в Петрограде в этом году). Но впечатление от паузника у Блока, с одной стороны, и у Ахматовой и учившихся у нее поэтов, с другой — совершенно различное, и это определяется, мне кажется, неодинаковым подходом к стиху у Блока и у т. н. «акмеистов», поставивших своей задачей преодолеть символизм (из которого, между прочим, вышел и который не до конца преодолел Блок) и заменить умственное и слуховое восприятие мира восприятием эмоциональным и зрительным. Эти два противоположных восприятия обуславливают совершенно различное отношение к слову как к элементу поэзии.

Блок был слеп, и только слышал мир, воспринимая его как музыку. Так, между прочим, он слышал и воспринимал и Россию, и революцию — как ветер. Для понимания музыкального

восприятия мира Блоком интересна его статья «Крушение гуманизма», напечатанная в № 2 временника «Знамя»; музыкальное восприятие России, как стихии ветра, всего ярче сказалось в драме «Песня Судьбы» и в статье «Дитя Гоголя»; там Блок говорит: «Все кончается, только музыка не умирает».

В поэзии Блока почти отсутствует элемент зрительный, определяющим моментом является музыкальность. Именно поэтому на многих, воспитанных на классической и акмеистической поэзии, стихи Блока часто производят впечатление чуть ли не блудословия. Совершенно иное отношение к слову у акмеистов. Они памятуют завет Колриджа: «Поэзия есть лучшие слова в лучшем порядке». К слову нельзя подходить только с критерием музыкальности. Оно должно удовлетворять целому ряду других требований — композиционных, стилистических. От слова требуется не только музыкальность, но вещность и точность. Недостаточно с закрытыми глазами «слушать в мире ветер» — надо видеть самый мир. И если символисты были слепы (при этом лишь немногие из них умели так слушать мир, как Блок!) то акмеистов (для краткости будем называть их так), отличает исключительная острота поэтического зрения. Как Адам в стихотворении Гумилева, они как бы впервые видят мир и смотрят на него глазами, еще неутратившими первобытной зоркости; как Адам, они рады всему увиденному дать имя. Слово непосредственно рождается из видимого образа. Для акмеистов слово есть не просто музыкальное средство, а ценность в себе, и обращаться с ним должно бережно и осторожно. Это молитвенное отношение к слову превосходно выражено Гумилевым в стихотворении «Слово» в его последней книге:

...Забыли мы, что осиянно
Только слово средь земных тревог,
И в Евангельи от Иоанна
Сказано, что Слово — это Бог.
Мы ему поставили пределом
Скудные пределы естества.
И, как пчелы в улье опустелом,
Дурно пахнут мертвые слова.

Культ слова как такового оценка его не только по музыкальному признаку, а как сложного и неразрушимого единства — вот основная сущность акмеизма. У разных поэтов-акмеистов в разной степени проявляется и получает свое выражение этот культ слова; различна и степень их поэтической зоркости. Но и в том и в другом отношении на первые места должно поставить

Гумилева и Ахматову, особенно последнюю. В ее новых стихах — я говорю сейчас о стихах, объединенных под заглавиями «Anno Domini MCMXXI» и «Голос памяти», не о «Подорожнике» — налицо все обычные мотивы ее лирики и все знакомые нам, до такого совершенства доведенные приемы техники. Но «Anno Domini» вовсе не есть перепев прежних книг поэтессы. Любовная тема, красной нитью проходящая через все творчество Ахматовой, как-то по-новому углублена в стихах 1921 года. В них больше общего с мятущимися, нестройными мотивами «Четок», чем с молитвенно-скорбным строем «Белой Стаи» и «Подорожника». Но новый в них — истинно трагический пафос, исступление любви-ненависти:

А ты думал — я тоже такая,
Что можно забыть меня
И что брошусь, моля и рыдая,
Под копыта гнедого коня.
. . . .
Будь же проклят. Ни стоном, ни взглядом
Окаянной души не коснусь,
Но клянусь тебе ангельским садом,
Чудотворной иконой клянусь
И ночей наших пламенных чадом —
Я к тебе никогда не вернусь.

Знаком какой-то безрадостной, трагической любви, «любви, исполненной зла», отмечены почти все стихотворения:

Тебе я милой не была,
Ты мне постыл. А пытка длилась,
И, как преступница, томилась
Любовь, исполненная зла.

Недаром эпиграфом к «Anno Domini» поставлены полные безысходности слова: Nec sine te, nec tecum vivere possum*.

Сколько жуткой трагичности и неизбывной боли в нарочито-спокойных строках такого стихотворения:

Пусть голоса органа снова грянут,
Как первая весенняя гроза:
Из-за плеча твоей невесты глянут
Мои полузакрытые глаза.

Семь дней любви, семь грозных лет разлуки,
Война, мятеж, опустошенный дом,
В крови невинной маленькие руки,
Седая прядь над розовым виском.

---

* Так не в силах я жить ни с тобой, ни в разлуке с тобою (*лат.*).

Прощай, прощай, будь счастлив, друг прекрасный,
Верну тебе твой сладостный обет,
Но берегись твоей подруге страстной
Поведать мой неповторимый бред, —

Затем, что он пронижет жгучим ядом
Ваш благостный, ваш радостный союз;
А я иду владеть чудесным садом
Где шелест трав и восклицанья муз.

Как до ужаса конкретны эти «маленькие руки» и «седая прядь над розовым виском»!

В стихотворении «Нам встречи нет. Мы в разных станах» исключительная сила впечатления достигается благодаря особому искусному приему. Вся вторая строфа представляет одно предложение, в котором глагол с отрицанием отнесен в последнюю строку. Получается эффект быстрого нарастания, как бы восхождения по лестнице, с верха которой открывается провал:

И ни молящие улыбки,
Ни клятвы дикие твои,
Ни призрак млеющий и зыбкий
Моей счастливейшей любви
Не обольстят...

Наши дни кажутся Ахматовой как бы куском времени, оторванным от прошлого и будущего. «О, жизнь без завтрашнего дня», — восклицает она. В другом месте она называет их «беспамятством смуты», а в стихотворении, открывающем книгу, говорит:

Все расхищено, предано, продано,
Черной смерти мелькало крыло,
Все голодной тоскою изглодано...

Проклятый круг личной любви и муки вдвинут в другой, более страшный круг скорби всероссийской, напоминающий круги Дантовского Ада. Но последнее стихотворение звучит примирением, исходом из проклятого круга. Этот исход — в покорности воле Бога:

Покорна я одной Господней воле!

Не тот же ли исход предуказан и России?



С. СУМСКИЙ

Анна Ахматова. Anno Domini MCMXXI

В небольшой заметке не скажешь много о творчестве Ахматовой. Да мы его знаем и давно любим. В новой книге стихов, так хорошо изданных «Петрополисом», вновь мы видим ту же Ахматову, тихую, строгую и печальную, что в «Четках» и «Белой стае». Только строгость стала еще более строгой. Стало меньше личного, лирики, больше — пиэтизма и почти монашеского отношения к миру.

Стихи, помещенные в книжке, относятся к послевоенному и послереволюционному периоду. Из них — половина написана в 1921 г. И для нас исключительный интерес представляет отношение А. Ахматовой к тому, что происходит в России. Уже в «Белой Стае» были напечатаны стихотворения «Думали, нищие мы, нету у нас ничего» и «Молитва», в которых так просто и так сильно говорится о России. В новой книжке стихов России посвящено несколько стихотворений. И замечательно, что те мотивы, какие чувствуются у всех писателей, переживших революцию в России, обнаруживаются и в творчестве Ахматовой. В этом номере «Русской книги» помещены статьи А. Белого и А. Ремизова, в которых говорится о весне 1920 г., о новых настроениях, рожденных этой весной, о предчувствии духовного подъема. Этим же настроением продиктовано и первое стихотворение Ахматовой, которым открывается книжка.

Все расхищено, предано, продано,
Черной смерти мелькало крыло,
Все голодной тоскою изглодано,
Отчего же нам стало светло?

Самое странное, что в этой ужасной среде, где «черной смерти мелькало крыло», несмотря на все безобразия и ужасы советского быта, чувствуется пробуждение нового.

И так близко подходит чудесное
К развалившимся грязным домам,
Никому, никому неизвестное,
Но от века желанное нам.

А вот Петербург, вероятно, в один из своих революционных дней. «Что сталось с нашей столицей?» — спрашивает Ахматова.

На дикий лагерь похожим
Стал город пышных смотров,
Слепило глаза прохожим
Сверканье пик и штыков.
И серые пушки гремели
На Троицком гулком мосту,
А липы еще зеленели
В таинственном Летнем Саду.

Замечательно и следующее стихотворение:

Когда в тоске самоубийства
Народ гостей немецких ждал,
И дух суровый византийства
От русской Церкви отлетал,
Мне голос был. Он звал утешно,
Он говорил: «Иди сюда,
Оставь свой край глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда.
Я кровь от рук твоих отмою,
Из сердца выну черный стыд,
Я новым именем покрою
Боль поражений и обид».
Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернился скорбный дух.

Последнее стихотворение относится к 1917 г. Я менее всего хочу навязать читателю какую-либо политическую тенденцию, а тем менее — А. Ахматовой. Никаких политических тенденций нет в этих стихах, да они составляют ничтожнейшую часть среди всех прочих стихов. Но их все-таки надо привести, как свидетельство того, что культурная жизнь в России не замерла. По-видимому, несмотря на отчаянные лишения, а отчасти, может быть, вследствие тяжкого опыта особенно заострилось сознание русской интеллигенции и, действительно, «подходит чудесное к развалившимся грязным домам». По-видимому, не может быть иной культуры, кроме культуры национальной,

основанной на национальном опыте, национальных переживаниях, и поэтому русская культура творится там, в России, а не вне ее.

Много стихотворений Ахматовой посвящено смерти. Некоторые из них полны исключительного трагизма — при всей их внешней простоте и строгости.

Стихи Ахматовой — один из лучших цветков нашей культуры.



Г. ЧУЛКОВ

Анна Ахматова

Когда-то Шопенгауэр негодовал на женскую болтливость и даже предлагал распространить на иные сферы жизни древнее изречние: «taceat mulier in ecclesia» *. Что бы сказал Шопенгауэр, если бы он прочел стихи Ахтовой? Анна Ахматова — один из самых молчаливых поэтов, и это так, несмотря на женственность. Слова ее скупы, сдержанны, целомудренно-строги, и кажется, что они только условные знаки, начертанные при входе в святилище, а там — silentium.

В наши торопливые дни, когда Бальмонт, Вячеслав Иванов, Блок и еще два-три их соратника кажутся «старыми» поэтами, в дни, когда появилось немало молодых стихотворцев, искусных и даровитых, нелегко заметить нового настоящего поэта, но Ахматову нельзя не заметить: так странно звучит ее тихий голос и так загадочны ее слова. Строгая поэзия Ахматовой поражает «ревнителя художественного слова», которому многоцветная современность дарит столь щедро благозвучное многословие.

Гибкий и тонкий ритм в стихах Ахматовой подобен натянутому луку, из которого летит стрела. Напряженное и сосредоточенное чувство заключено в простую, точную и гармоническую форму.

Отсутствие метафор, строгость в выборе слов, своеобразный ритм, смелое и решительное отношение к рифме, неожиданные, но оправданные внутренней логикой сопоставления образов и тревожный и волнующий, иронический и таинственный полувопрос в конце пьесы — вот черты, определяющие лирику Ахматовой. Единая тема в поэзии Ахматовой — странная мечта о таинственном любовнике, покинувшем свою возлюблен-

---

* «Да молчит женщина в церкви» (*лат.*).

ную. Мир, в котором живет душа поэта, прост и реален, но за этою видимою простотою, за этою ясностью образов и мыслей таится незримый мир, полный тревоги и тайны. Мы узнаем об этом только потому, что образы, простые сами по себе, возникают перед нами в таком сочетании, которое делает их загадочными психологически и символическими в их сущности.

В своих стихах Ахматова поет «мертвого жениха». Его образ мерещится ей всюду. Она, как Дон-Жуан, бродит по миру, с волнением ожидая какой-то роковой встречи. Но тщетны надежды. И ее «мертвые зори» на траурном небе унылы и страшны. Но как лирик любит свои печали:

Слава тебе, безысходная боль.
Умер вчера сероглазый король...

Если умер ее король, не надо ей ни сердца, ни души...

Не надо мне души покорной,
Пусть станет дымом... Легок дым...

Отказаться от своей души, от самой себя — вот тайная мечта этого утомленного поэта. Ахматова забрела в «обманную страну» и кается горько, но улыбка «странная и застывшая» не сходит с ее губ. Ахматовой нельзя не верить, когда она шепчет в отчаянии:

Я не прошу ни мудрости, ни силы...
О только дайте греться у огня.
Мне холодно. Крылатый иль бескрылый
Веселый бог не посетит меня.

И любовь Ахматовой противоречива и мучительна. Она говорит о своей любви с широко открытыми глазами, порочными и невинными всегда:

И давно мне закрыта дорога иная.
Мой царевич в высоком кремле,
Обману ли его, обману ли? — Не знаю.
Только ложью живу на земле...

Очарование поэзии Ахматовой в этой опасной откровенности. Она как будто поет свои песни, стоя над обрывом: там, далеко внизу, темная вода — один шаг и смерть.

Первая книга Ахматовой «Вечер» вызвала единодушное признание; приветствовали книгу «Вечер» как драгоценный дар Музы. И в самом деле, что-то особенное есть в этой маленькой книге, совсем непохожей на множество лирических сбор-

ников, торопливо предложенных в наши дни вниманию читателей.

Горькое и острое разочарование в жизни, и какое-то напряженное внимание к мучительной повседневности, и эта странная пугливая тоска — все это поразило современников своим «необщим выражением». И поэтический опыт Ахматовой не остается в пределах психологизма. Этот опыт приводит ее к угадыванию чего-то более глубокого, значительного и подлинного, и ее чуткий талант предуказал ей какие-то «соответствия».

Это уже не импрессионизм. И здесь вовсе нет места для метафоры и аллегории. Поэзия Ахматовой символична, т. е. образы, ею созданные, свидетельствуют о переживаниях, соединяющих ее душу с душою мира как с чем-то реальным. Ее лирика ограничена небольшим кругом тем, наблюдений и увлечений, но, несмотря на эти малые пределы ее интимного мира, поэзия Ахматовой становится всем близкой и необходимой. Почему? Я думаю, что тайна этого очарования в равновесии ее художественного опыта и поэтического сознания, которое подсказывает ей, что «мир есть поэма, написанная чудесными таинственными письменами».

Вот почему, признается ли она в том, что приснился ей смуглый отрок в Царскосельском саду с растрепанным томиком в руках; рассказывает ли она о Петербурге, о том, как «стынет в грозном нетерпеньи конь Великого Петра»; поет ли, наконец, свою печальную любовь, свое смятение и тайное изнеможение: всегда за этим маленьким миром ее лирических волнений открывается дальний путь в мир иной, и начинаешь верить, что любовь едина, что «своей столицей новой» недоволен мертвый государь, что в самом деле и в наши дни шуршат по дорожкам Царскосельского сада шаги отрока Пушкина...

Ахматова никогда не смотрит со стороны на себя и на свою грусть: ее стихи предельно просты, но в этой целомудренной строгости есть необычайная значительность, своеобразное и мудрое отношение к миру. Для нее повседневность исполнена таинственного смысла, и не случайно она решается начать «Отрывок из поэмы» многозначительными словами: «В то время я гостила на земле». В самом деле она — как таинственная иностранка» в этом мире «печали и слез».

Ахматова в тоске и отчаянии не потому, что в мире нет смысла, а потому, что она не находит себе в нем места. Она уверена, что в жизни есть смысл, глубокий и тайный, но она не смеет себя утвердить в ней достойно и твердо. Вот почему шепчет она, задыхаясь:

Долгую песню льстивая
О славе поет судьба.
Господи! Я нерадивая
Твоя скупая раба.
Ни розою, ни былинкою
Не буду в садах Отца.
Я дрожу над каждой соринкою.
Над каждым словом глупца.

Так в стихах своих она таит свою веру и свое понимание мира за волшебной завесою жизненных противоречий, за лепетом обыденной жизни. Если Ахматова декадентка, то эта ее лирическая судьба и это одиночество оправданы острым ее сознанием, что «всякий за всех и перед всеми виноват» и что утвердить свою личность возможно лишь ценою отречения от себя, от своей эгоистической замкнутости. Ахматова идет по трудным путям жизни, изнемогая от печали.

В современности, как известно, есть немало даровитых поэтов. Некоторые из них по праву считают себя не только «зачинателями» нового искусства, но и завершителями поэтического дела, которое было предуказано Тютчевым и Фетом, иные — Федор Сологуб, Александр Блок, Вячеслав Иванов — принадлежат не только многообразному и зыбкому «Сегодня», но и увенчанному лаврами «Вчера».

Анна Ахматова связана по времени с младшим поколением наших лириков, но по духу своей поэзии она, быть может, единственная, которая достойна войти в круг старших символистов.

Эту судьбу ее можно было предугадать еще в те дни, когда вышел первый сборник ее стихов «Вечер», хотя, перепечатывая этот сборник в своей книге «Четки», взыскательная художница исключила из него многие пьесы как несовершенные.

Новый поэтический опыт Ахматовой, поэма «У самого моря», заслуживает чрезвычайного внимания уже потому, что современность вовсе не богата эпическими произведениями в стихах. У нас есть совершенные образцы чистой лирики, но пушкинские и лермонтовские устремления к поэтическому повествованию, заключенному в строгие ритмические формы, почти не вызывают подражателей и продолжателей. Правда, у нас есть прекрасная романтическая сказка Блока — «Ночная фиалка», но это произведение исполнено прелести преимущественно лирической и к эпосу отнесено быть не может.

Есть у нас еще во многих отношениях замечательная повесть в терцинах Вячеслава Иванова «Феофил и Мария», но

самая тема ее — virgines subintroductae, т. е. христианские жены, связавшие себя обетом девства в супружестве, — удалена чрезвычайно от эпоса нашей повседневной жизни. В этой, вообще говоря, чудесной повести есть какая-то психологическая исключительность.

Анна Ахматова нашла, по счастью, форму, совершенно отвечающую требованиям ее лироэпического замысла.

Фабула ее несложная. Юная девушка — от ее лица ведется рассказ — живет на берегу Черного моря. Она дика, своенравна, мечтательна и смела. В нее влюблен сероглазый мальчик, но она отвергает его ребяческую любовь, потому что она сама влюблена в кого-то, неизвестного и таинственного. Она смеет называть его царевичем, и в царственность его не смеет не верить даже ее сестра, которая «с детства ходить не умела, как восковая кукла лежала, ни на кого не сердилась и выпаивала плащаницу». Девушка ждет своего царевича, и наконец она его находит на морском берегу, но не живого, а мертвого. Его хоронят на Пасху. И «несказанным светом» сияет «круглая церковь».

Эта поэма, такая простая в повествовательном своем плане, заключает в себе, однако, и глубину, и очарование, и значительность символической поэзии.

Глубина этой поэмы — в том, что любовь, о которой повествует автор, вовсе не ограничена пределами психологизма: она раскрывается как начало общее, мировое, за образами повседневными и отдельными в своей случайности угадываешь невольно нечто большее, как будто в этой девушке, изнемогающей в любовной тоске, воплощена вся любовь наша, израненная земною нашею судьбою, обреченная на непременное увядание.

Очарование этой поэмы в том, что она исполнена превосходного реализма, т. е. каждый образ, чудотворно претворенный поэтом в символ, не теряет своего земного веса. Плоть мира не сгорает напрасно и бесследно в творчестве Ахматовой. В соответствии с этим находится хорошее мастерство поэта: в этой повести нет ни одной пустой или случайной строчки.

Наконец, значительность этой поэмы — в том, что смерть, под знаком которой совершается внутренняя драма героини, вовсе не простое отрицание жизни, вовсе не мрачное и жадное чудовище, стерегущее свою жертву в бессмысленной ненависти к человеку, а лишь новый внутренний опыт, страшный не сам по себе, а в силу той ответственности, которая возлагается на личность, принявшую этот опыт. Заключительные строки поэмы не случайны:

Слышала я — над царевичем пели:
«Христос воскресе из мертвых»,
И несказанным светом сияла
Круглая церковь.

Можно принять или не принять мировоззрение Ахматовой, но было бы опрометчивою ошибкою отрицать цельность этого мировоззрения — такая душевная значительность необычайна в наши дни совершенного крушения «цельного знания» и поголовного увлечения тем или иным отвлеченным началом или, что еще хуже, какою-либо формальною и внешнею причудою поверхностного эстетизма.

Печаль Ахматовой вовсе не уныние, свойственное опустошенным душам. Ее печаль требовательная и действенная. Она спасает поэтессу от самодовольного любования собою или миром, и она дает ей крылья и не мешает ей думать о земле, оправданной высшей мудростью.

Если этого нельзя было сказать с уверенностью до появления поэмы «У самого моря», то теперь эта уверенность ничем не может быть поколеблена.



Г. ЧУЛКОВ

Анна Ахматова. Anno Domini MCMXXI

Умная Ахматова не случайно выбрала для своей последней книжки эпиграф — Nee sine te, nec tecum vivere possum. По-видимому, то, что для нее еще не с последней отчетливостью явилось в лирическом видении недавнего прошлого, стало, наконец, очевидным в эти дни новых испытаний.

Ни «с ним», ни «без него» не жить ей на земле примиренно и благополучно. Отныне стало ясно, что это не жизнь, а сон, как сон семени в лоне матери-земли. В какой-то срок и оно воскреснет, а пока душа умирает, замирает во сне, — разве это жизнь? Нет, это лишь предчувствие жизни... «Четки» и «Белая стая» — ознаменование романтической эпохи в лирической истории ее души. В новой книге те же самые видения приобретают иной смысл. Там еще была какая-то тайная надежда на счастливую встречу; здесь уже нет этой надежды. И в самом романтизме явилась новая интонация. Это зреет душа. Прорастает зерно, соединяясь с матерью-землею — ив этом уже залог воскресения «восхищения» — к солнцу. Романтический «он» предстал в новом свете. «Он» уже требователен и гневен. Но лирическая душа жаждет свободы прежде всего.

Тебе покорной? Ты сошел с ума!
Покорна я одной Господней воле.
Я не хочу ни трепета, ни боли,
Мне муж палач, а дом его тюрьма.

В романтизме Ахматовой как будто раскрылся новый путь, менее зыбкий, и ее лирика стала устойчивее, решительнее и мужественнее. В поэзии Ахматовой есть и своеобразный классицизм. Психологические основания этого классицизма за пределами любовной лирики. Они определяются иными темами — темами общих раздумий о мире и прежде всего о родине. Со-

вершенно разителен тон Ахматовой, когда она решается говорить о судьбе родной земли. Она говорит, как сибилла, как власть имеющая:

Чем хуже этот век предшествующих? Разве
Тем, что в чаду печали и тревог
Он к самой черной прикоснулся язве,
Но исцелить ее не мог.

Еще на западе земное солнце светит,
И кровли городов в его лучах блестят,
А здесь уж белая дома крестами метит
И кличет воронов, и вороны летят.

В этих темах муза Ахматовой явлена в трагическом аспекте. На ее путях был соблазн:

Когда в тоске самоубийства
Народ гостей немецких ждал,
И дух суровый византийства
От русской Церкви отлетал,
Мне голос был. Он звал утешно.
Он говорил: «Иди сюда,
Оставь свой край глухой и грешный
Оставь Россию навсегда»...

Но и этот соблазн преодолела муза. Она отказалась от мнимой свободы и бежала прочь от искушений, «чтоб этой речью недостойной не осквернился скорбный дух»...

Ахматова сознает, что ужас испытаний и боль позора — как язвы Иова, что чем страшнее и мучительнее наши страдания, тем ближе мы к странному свету:

Все расхищено, предано, продано,
Черной смерти мелькало крыло,
Все голодной тоскою изглодано,
Отчего же нам стало светло?

И невольно веришь Ахматовой, когда она пророчит:

И так близко подходит чудесное
К развалившимся грязным домам,
Никому, никому неизвестное,
Но от века желанное нам.

Надежда переносится от субъективного и частного к объективному и общему. Лирическая душа жаждет благодатного воскресения и чуда.

И так близко подходит чудесное...

Формальные достижения соответствуют внутреннему духовному пути поэта. Среди поэтесс прошлых и современных у Ахматовой нет соперниц. Среди поэтов ей конгениальны старшие символисты. И в отношении мастерства она «ремесленница» того же браства. Разнообразие внешних личин не мешает общему языку. На том же языке говорил покойный Блок. По счастью, она свободна от тех сетей, в которых запутался поэт. Язык у них был общий (язык символов, а не стиль, конечно), но *дыхание* у нее иное. Дивный, но несчастный Блок «задохнулся», ибо разучился дышать. Ахматова, кажется, не пренебрегает советами мудрецов Фиваиды, которые учили учеников благодатному дыханию.



М. ШАГИНЯН

Анна Ахматова

1. «У САМОГО МОРЯ»

Разлука с книгой — как с человеком — испытание. После нее или не узнаешь вовсе, или видишь, что в забытьи — никогда ничего не забывалось, а только врастало в память, входило без имени в судьбу, в развитие вкуса, в язык, даже в веру...

Такая вечно незабываемая и в забытьи животворящая книга — поэма Ахматовой «У самого моря». Сейчас, когда старые издания исчезли, многие (особенно нынешний, недавно подросший читатель) и вовсе не читали этой поэмы. Для них она будет открытием, для нас — откровением.

Разве не откровение то, что образы и ритм этой вещи, вначале таившие для нас острое, главным образом *эстетическое* очарование, нынче стали вдруг простыми и насущными, как произведения классические? Все в них сгустилось, вошло в обращение, стало элементом речи. Ритм, казавшийся изломанным, обнаружил глубочайшее сродство с русской народной песней. Образы, простота которых в ту пору казалась изысканной (именно *из-исканной,* задуманной), нынче воистину становятся простотою, рисунком верным и вечным по своей абсолютной правде...

Вся поэма кажется вам чудеснейшей раковиной, полной шума от моря и ветра (и от прилива крови к голове), совсем как если бы вы приложили к уху настоящую раковину.

Изысканная петербурженка, питомица когда-то модного акмеизма, такая модная и сама, — она таит под этой личиною чудеснейшую, простейшую, простонародную лирику, воистину простонародную и вечную именно в этом неувядаемом, подпочвенном ее естестве.

Это не исследование, а только любовная встреча с книгой, ставшей для меня, сквозь испытание пятилетней разлуки, — неисчерпаемо нужной и близкой...

2. «ANNO DOMINI»

Трудно рецензировать эту книгу. Не потому, что она хуже или лучше предыдущих книг того же автора (она не хуже и не лучше). А потому, что она — как некоторые детские болезни — характерна множеством разнородных симптомов и находится в том смутном периоде, когда рецензент, — как врач, — не может ничего определить, не знает, что *будет дальше*.

Врач в таких случаях говорит: подождем.

Но рецензент ждать не может. И вот перед ним трудная задача разобраться в симптомах недостаточно выраженного настоящего, чтоб по ним угадать будущее. Рецензент сделает это любя; не столько для читателей, сколько для автора.

Тема Ахматовой, достигшая в поэме «У самого моря» высочайшего своего напряжения, идет на убыль. Появились реминисценции, повторения, отзвуки, даже варианты. Это — первый симптом.

Но за время медленного убывания темы выросло мастерство. Уверенность и зрячесть поэта уберегает стихи от пустых мест. Краска густо кладется там, где прядает тема: формальные достижения прикрывают недохватку лиризма, делая ее незаметной и сообщая стиху свой, ахматовский «штамп». Иными словами, начинается деланность.

Это отнюдь не плохо; и для лирика — это неизбежно. Большая часть Фауста и «Западно-Восточный диван» именно такие «деланные» вещи, и Гете никогда не скрывал этого. Момент деланности в лирике совпадает с отливом ее «непосредственного, стихийного периода» и есть один из слагаемых, во-первых, манеры и, во-вторых, стиля. Лучшие лирики пробиваются к стилю, другие замирают на манере.

Возвращаясь к Ахматовой, находим в «Anno Domini MCMXXI», кроме двух перечисленных симптомов (убывания темы и деланности), еще два других, одинаково сильно выраженных: симптом возрастающей манерности и симптом самого подлинного стиля, временами встающего над манерой и мгновенно ее опрокидывающего. Победит манера, — и творчество Ахматовой застынет; победит стиль, — и Ахматова войдет в русло русской классической лирики уже полноправно.

Но я перейду к примерам. Для того, чтобы понять «манерность», надо остановиться на *повторных* образах поэзии Ахматовой. Взгляните: обычно повторяются те «комплексы» в поэзии, которые уже стали не своими, переросли субъективность; и тогда эти повторения всякий раз свежи, ибо они стали элементами стиля; так в народной поэзии, так с некоторыми комплексами и эпитетами у Пушкина, Лермонтова, Блока. У Ахматовой начинает повторяться *субъективный* образ, еще только свой, еще не ставший общепоэтическим и в этой своей субъективности не носящий даже зерен всеобщего. Так, например, повторяется образ сада, где «звезды» и «лира», или «шелест трав», сада, куда поэт временами пробирается тайком:

...я пробралась в сад —
Взглянуть на звезды и потрогать лиру.
(*1918*)

А я иду владеть чудесным садом,
Где шелест трав и восклицанья муз.
(*1921*)

Вообще противопоставления себя, как поэта — надвигающейся боли:

Я-то вольная. Все мне забава —
Ночью Муза слетит утешать,
А наутро притащится слава,
Погремушкой над ухом трещать.

Все эти комплексы неорганичны и, повторяясь, дают назойливое впечатление манеры.

Чтоб преодолеть ее, у Ахматовой есть могучее средство. Я не знаю сейчас ни одного русского поэта, кто владел бы этим средством в равной мере с Ахматовой. И если сумеет она дать ему в будущем разрастись, если выжжет в нем остатки своего неорганического эстетизма, — будущее закрепится за нею. Это средство — *народность*. Не стоит никак определять это слово; кто его чувствует, тот поймет и без определений, что именно имею я здесь в виду.

Ахматова (с годами — все больше) умеет быть потрясающе-народной, без всяких quasi, без фальши, с суровой простотой и с бесценною скупостью речи.

Горькую обновушку
Другу шила я.

Любит, любит кровушку
Русская земля.

(*1914*)

В очаровательной «Колыбельной» (какого года?) читаем:

Долетают редко вести
К нашему крыльцу.
Подарили белый крестик
Твоему отцу.
Было горе, будет горе,
Горю нет конца.
Да хранит святой Егорий
Твоего отца.

В 1918 году удваивается динамика этого стиля:

От любви твоей загадочной,
Как от боли, в крик кричу,
Стала желтой и припадочной,
Еле ноги волочу.

На смерть Блока, в 1921 году, у Ахматовой создается уже целое «причитанье», народный «плач», который мне жалко разрывать на цитаты.

Вот — будущий путь поэта, если он захочет идти по нем, отметая зигзаги других, вычурных тропинок. Этот путь привел бы Ахматову к той недостижимой простоте, к тому неразрывному единству, которое кажется легким, но недоступно, как восхождение на отвесные скалы, — к стилю.



В. ШКЛОВСКИЙ

Анна Ахматова. Anno Domini MCMXXI

Книгоиздательство «Петрополис». Петербург тысяча девятьсот двадцать второй год. Внешность книги очень хороша. Чрезвычайно удачна наборная обложка.

Книга обозначена датой написания, взятой как название.

Быть может, поэт хотел подчеркнуть этим какую-то лирическую летописность своих стихов.

Это как будто отрывки из дневника. Странно и страшно читать эти записи. Я не могу цитировать в журнале эти стихи.

Мне кажется, что я выдаю чью-то тайну.

Нельзя разлучать этих стихов.

В искусстве рассказывает человек про себя, и страшно это, не потому, что страшен человек, а страшно открытие человека.

Так было всегда «в беззаконии зачат» псалмов — страшное признание.

Нет стыда у искусства.

Один критик написал «Ахматова и Маяковский».

Если простить и забыть эту фельетонную статью, то можно показать на то, что действительно соединяет этих поэтов.

Они конкретны.

Маяковский вставляет в свои стихи адрес своего дома, номер квартиры, в которой живет любимая, адрес своей дачи, имя сестры.

Жажда конкретности, борьба за существование вещей, за вещи с «маленькой буквы», за вещи, а не понятия, это пафос сегодняшнего дня поэзии.

Почему же поэты могут не стыдиться. Потому что их дневник, их исповеди превращены в стихи, а не зарифмованы. Конкретность — вещь стала частью художественной композиции.

Человеческая судьба стала художественным приемом.

Приемом.

Да, приемом.

Это я сейчас перерезаю и перевязываю пуповину рожденного искусства.

И говорю:

«Ты живешь отдельно».

Прославим оторванность искусства от жизни, прославим смелость и мудрость поэтов, знающих, что жизнь, переходящая в стихи, уже не жизнь.

Она входит туда и по другому отбору.

Так крест распятия был уже не деревом.

«Свобода Санчо Пансо», сказал Дон Кихот, выезжая из двора дворца герцога.

Свобода поэзии, отличность понятий, входящих в нее, от тех же понятий до перетворения — вот разгадка лирики.

Вот почему прекрасна книга Анны Ахматовой, и позорна была и будет работа критиков всех времен и народов, разламывающих и разнимающих стихи поэтов на признания и свидетельства.





Б.АРВАТОВ

Гражд. Ахматова и Тов. Коллонтай

I. НЕЧТО СЕКСУАЛЬНОЕ

Во 2-м номере «Молодой Гвардии» напечатана статья тов. Коллонтай «О Драконе и Белой птице», статья представляет собою письмо «к трудящейся молодежи» и посвящена анализу поэтического творчества Анны Ахматовой с точки зрения проблемы о новом типе женщины-работницы, женщины-гражданки, женщины-товарища.

Таким образом, эта одновременно теоретическая вылазка в сферу сексуального и в сферу эстетического, — вылазка чрезвычайно ответственная, так как цель — воспитательное воздействие на нашу молодежь.

Содержание статьи — конфликт между мужчиной и женщиной, борьба женщины за творческую самостоятельность, за равноправие. Ответы на статьи таковы:

1) «Чтобы выковать новую культуру, свою идеологию, трудящееся человечество не может и не должно подходить к жизненным проблемам с однобоким мужским подходом, как это делало буржуазное общество. Нельзя оценивать и разбирать явления, опираясь лишь на мужское восприятие».

2) «Чтобы дать место женщине в деле создания основ новой культуры, надо прежде всего знать, какова же та внутренняя работа, какая творится в душе женской, трудовой массы в переходный момент, момент ломки понятий и взглядов. В этом смысле три белых томика Анны Ахматовой представляют несомненный интерес».

3) «Две темы, два основных мотива повторно звучат в ее стихах; конфликт в любви из-за непризнания в женщине со стороны мужчины ее человеческого “я”. Конфликт в душе жен-

щины из-за неумения совместить любовь и участие в творчестве жизни».

4) «В стихотворении “В последний раз мы встретились тогда” Ахматова вскрывает весь наивный эгоизм любящего мужчины, наносящего легко и небрежно глубочайшие раны своей подруге».

5) «В ее трех белых томиках трепещет и бьется живая, близкая, знакомая нам душа женщины современной переходной эпохи, эпохи ломки человеческой психологии, эпохи мертвой схватки двух культур, двух идеологий — буржуазной и пролетарской. Анна Ахматова — на стороне не отживающей, а создающейся идеологии».

Тов. Коллонтай пропагандирует коллективистически-трудовое отношение к вопросам пола; Тов. Коллонтай — за любовь-товарищество. Все это — общие места марксизма, и не в них, а в методах достижения соответствующего идеала, в рекомендуемых путях его конкретной реализации, в практическом подходе к организации личных отношений — центр тяжести любой работы, посвященной сексуальной теме, в том числе и разбираемой здесь статьи, а именно: Тов. Коллонтай устанавливает три частных положения:

1) пролетарская культура должна строиться и с мужской, и с женской точки зрения («восприятия»);

2) борьба женщины за самостоятельность ставит ее в ряды пролетариата;

3) и тому, и другому можно учиться по стихам Ахматовой.

Разберемся.

Когда марксизм подходит к вопросам культуры, к задачам культурного строительства, — эти задачи всякий раз решаются не с какой бы то ни было «точки зрения», а соответственно социально-исторической природе данного класса, т. е. объективно. Сама попытка различить мужское строительство культуры и строительство женское так же буржуазна и индивидуалистична, как попытка, например, подобными средствами объяснить ход концентраций капитала. В самом деле, возьмем любую культурную форму буржуазного общества: мужское или женское «восприятие» привело к формулировке закона всемирного тяготения и дарвинизму, к кантианству или к теории Эйнштейна; мужчина или женщина сказались в конструкциях автомобиля, небоскреба или радио; мужская или женская культура — парламент, университет, армия, абсолютная мораль, религия и т. п. Явная бессмысленность такой постановки вопроса бьет в глаза. Но если обратиться к искусству, т. е. к обла-

сти культуры, наиболее «эмоциональной», то и тут положение не изменится: мужская или женская психика создала футуризм, реализм, стилизацию, авантюрный роман, египетскую фреску, эксцентрический театр, музыкальную фугу и т. п. Да, наконец, нам известны крупные художники-женщины (Жорж Занд, Сафо и др.), однако их творчество целиком подчинено общим социальным, надындивидуальным, а значит, надсексуальным законам эволюции стиля.

Можно возразить, что зато культура личной жизни, специально-эротическая культура требует и мужского, и женского «восприятия». Но такое возражение спутает две вещи: практику личной жизни и способ ее организации. Так, напр., ликвидация пресловутого «мужского» эгоизма и хозяйничания есть вопрос не о торжестве женской точки зрения, а о ликвидации общесоциального факта, одинаково возможного и со стороны мужчины, и со стороны женщины, но проявляющегося, допустим, наиболее часто и резко в поведении мужчин благодаря особым историческим причинам. Для того, чтобы женщина стала и была признана товарищем, надо не товарищество освещать с точки зрения женщины, а всю жизнь осветить с точки зрения товарищества; поскольку же между мужчиной и женщиной существуют эмоционально-психические различия, надо их изучить и практически координировать, но ни с женской, и ни с мужской точки зрения, и ни с обоюдной, а научно, т. е. внеиндивидульно.

Для Тов. Коллонтай, однако, вопрос о «борьбе полов» это вопрос не науки, а морали, какой-то новой «пролетарской» морали, — феминистического субъективизма, с которым давно пора уже покончить.

Только этим субъективизмом (персонально приношу свои извинения автору) можно объяснить тот факт, что борьба женщины за самостоятельность признается в статье сама по себе чем-то весьма пролетарским. Тов. Коллонтай не анализирует ни форм борьбы, ни ее связи с классовыми категориями: для Тов. Коллонтай достаточно, чтобы женщина отстаивало свое «я», свой творческий путь, и данная женщина причисляется к лику переходных, пред-, полу-, или даже вовсе пролетарских. Между тем, тов. Коллонтай не замечает одной простой вещи: раз у той или другой женщины имеется хоть какой-нибудь творческий путь, то этим самым предполагается свой. Не факт борьбы определяет социальную принадлежность женщины, а объект борьбы и ее методы. В противном случае пришлось бы счесть «пролетарками» — Клеопатру, де Сталь, Сару Бернар и многих других.

Ошибки Тов. Коллонтай заключаются в субъективном желании выделить женский вопрос из вопроса общесоциального; отсюда — невольное нарушение исторической перспективы. Дело в том, что так называемая эмансипация женщины шла и идет внутри самой буржуазии под влиянием капиталистической коллективизации производительных сил общества; достаточно указать на знаменитое суффражистское движение, чтобы убедиться в пристрастии Тов. Коллонтай. Центр тяжести проблемы не в том, что женщина начинает себя чувствовать самостоятельной личностью, а в том, как развивается в ней этот процесс и какой личностью она хочет быть. Другими словами, это вопрос не о новой женщине, а о новом человеке и о координации между его частной жизнью и жизнью общественной.

Предположим все-таки, что Тов. Коллонтай теоретически права, и обратимся теперь к ее практическому совету. Совет этот сводится к воспитанию личности с помощью соответствующих стихов. Я, конечно, ни минуты не думаю, будто кроме стихов тов. Коллонтай не видит ничего, могущего помочь молодежи; я понимаю, что стихи — частность так же, как частность вся статья. Несмотря на такое ограничение, метод остается в полной силе, и о нем-то я считаю особенно необходимым поговорить.

Современная русская коммунистическая и вообще рабочая молодежь переживает как раз в наши дни чрезвычайно острый кризис в области так называемых личных проблем. Кризис этот — глубоко практический, реальный, и содержание его составляют не абстрактные идеологические искания, а конкретные житейские конфликты психики, доводящие до болезненного состояния, часто трагические, иногда приводящие к жестоким развязкам (невроз, самоубийство и т. д.). И вот в то самое время, когда молодые души мучительно ищут выхода, когда бурные процессы подсознательной и сознательной жизни требуют замены личного, в огромном большинстве случаев беспомощного искания проконтролированной и систематической терапией, — в это самое время не позволяет совесть использовать индивидуальные, насквозь субъективные стишки буржуазной дамы.

Такого рода совет не только никуда не годен, — он глубоко вреден, так как пытается подменить личный опыт потребителя не менее личным опытом Ахматовой, да при этом еще опытом, переведенным в сюжетно-выдуманный, сфантазированный, т. е. подменяющий реальность, план.

Мне кажется, — партия и ее руководящие работники должны серьезнее, бережнее, а главное, научнее относиться к интимнейшим, тончайшим, самым хрупким областям молодой психической жизни. Следовало бы просто воспретить всякую болтовню по данному вопросу, допуская лишь строго научное исследовательское обсуждение и освещение. Иначе получается какое-то беспардонное издевательство над молодежью: вместо терапии преподносятся беседы с читательницами из «журнала для хозяек». Вместо разрыва с воспитанием «барышень», учащихся «любить» по стихам и романам, — предлагается псевдомарксистский анализ «крылатых и бескрылых Эросов» (термины Тов. Коллонтай), а иллюстрации берутся из тех же стихов и романов. И это не случайность. Развернув другую статью Тов. Коллонтай, я нашел в ней и красивые фразы о «большой любви», и аргументировку художественными персонажами, и целый ряд грубейших теоретических ошибок в вопросах, давно уже изученных современной наукой *.

Пора бы знать, что сфера сексуального является объектом многочисленных иностранных и русских экспериментально-исследовательских работ (назову Фрейда, Юнга, Адлера, Дюбуа и мн. др.); что здесь собран богатейший житейский, бытовой матерьял; что научная организация психической жизни превращается на наших глазах из утопии в существенную реальность, что, наконец, всякий другой «дамский» путь является, следовательно, реакционным вторжением в чужую ему область. Пора перестать шутить и отыгрываться на дешевой и эффектной фрамологии, — оставить ее для собственного потребления, а не превращать в письма к трудящейся молодежи.

Все это — методологические замечания, т. е. затрагивающие существа темы, а именно социальной и социально-психической роли ахматовской поэзии. К ней сейчас и перехожу.

II. НЕЧТО ЭСТЕТИЧЕСКОЕ

Нет художников — уникумов. Любой художник как бы гениален он ни был, кажется всегда «одним из участников того или иного художественного движения, той или иной художе-

* Таково, напр., утверждение, будто «настоящая» любовь не сопровождается психическими конфликтами. Тов. Коллонтай, очевидно, не подозревает, что эти конфликты возникают латентно, т. е. скрытно, вне всякой зависимости от наличия или отсутствия любви. Достаточно было бы познакомиться с начатками психотерапии, чтобы узнать об этом.

ственной школы. Это сполна относится к Ахматовой. Ахматова принадлежит к группе так называемых постсимволистов, к младшей линии русского поэтического «модернизма», т. е. совершенно определенного и осознанного буржуазно-эстетического течения. Уже по одному этому выделение из всей группы одной только Ахматовой и присуждение ей «пролетарской премии» кажется весьма подозрительным и субъективно-вкусовым. Основывается оно, как мы видели, на том, что стихи Ахматовой отвечают стремлениям трудящейся женщины к самостоятельности в личной жизни.

Однако социальное значение поэзии, как и всякого изображающего искусства, состоит в том, что она не только «отвечает» какой-нибудь идеологии, а в том, что поэзия в особо выразительных формах эмоционально воздействует на психику, организует, приучает ее к специфическим переживаниям, снабжает потребителя целым рядом средств выражения этих переживаний. Иначе говоря, в поэзии основой является прием, метод передачи и матерьял, организуемый в поэтическую форму. Элементом такого матерьяла в поэзии является слово.

Так как мне приходится в данной статье считаться с критическим анализом Тов. Коллонтай, и так как Тов. Коллонтай всю свою аргументацию основывает на рассмотрении тематической стороны в ахматовских стихах, взятом притом в плане смысловом, не композиционном, — то я не могу не остановиться сначала на этом, смысловом моменте. И тут мне приходится констатировать прежде всего следующее: вся поэзия Ахматовой носит резко выраженный, встречающийся в каждом ее стихотворении и сознательно подчеркнутый страдальчески-надрывной, смакующе-болезненный характер.

В книге «Четки» слово «смерть» и производные встречаются 25 раз. Затем идут: *тоска* (7), *печаль* (7), *томление* (7), *мука, боль, грусть, горе, скорбь, тяжесть, горький;* любимый цвет Ахматовой — *черный,* вещи и улыбка — *неживые:* дальше наудачу: *как невесело вместе нам, скорбные скрипки, горько вспоминаю, тяжкий день, горькая слава* и т. д. и т. п., из эпитетов особенно часты — *тайный и странный.*

Можно было бы объяснить такой подбор слов реальной тематикой, — тем, что стихи отражают тяжелую борьбу Ахматовой — женщины, ее самостоятельность ее личными неудачами. Но это самым убедительным образом опровергается стихами: у Ахматовой страдают и мужчины, и женщины, и даже дети; счастливая любовь к ней самой, она изображает ее все теми же страдальческими оборотами. Для Ахматовой — приведенный

словарный матерьял не отображение житейской практики (в противном случае мы имели бы у нее и противоположные стихи — стихи, отображающие радостные эпизоды), а ее поэтическая особенность, свойство ее всегдашних и независимых от отдельных действительных фактов стихотворных приемов.

Дело здесь в том, что поэзия не отражает жизнь, а восполняет, компенсирует ее с помощью художественно оформленной фантазии. Поэтому так наз. сюжет в искусстве говорит лишь о психических тенденциях автора, а никак о его реальных действиях. Сюжет имеет действительность в желаемую для автора сторону и соответственно организует психику потребителя. Само собой очевидно, что даже при наличии пролетарской тематики (мы потом увидим ложность такого предположения), трактовка ее у Ахматовой носит отчетливый, упадочный характер.

Если бы агитаторы Р. К. П. в подобных тонах убеждали в нужности и хороших качествах коммунизма, их надо было бы изолировать от агитационной работы. И нет никакого сомнения, что стихи Ахматовой могут в молодых работницах воспитывать лишь невротические, покорно-страдальческие эмоции, эстетизируя их, снабжая их привлекательной рамкой рифм, ритмов и пр.

Остается еще один пункт, до сих пор прямо незатронутый и остающийся в силе: утверждение Тов. Коллонтай относительно пролетарской трактовки любви в произведениях Ахматовой. С точки зрения Тов. Коллонтай, Ахматова «воспевает» новую, самостоятельную любовь. В первой главе я уже доказывал, что марксист обязан прежде всего подвергнуть разбору социальный классовый характер такого «воспевания», его приемы, способ трактовки эротических вопросов.

Ахматова, быть может, отстаивает право на писание своих стихов; она, быть может, добивается «равноправия». Марксисту это еще ничего не говорит, ему важно, что это за равноправие, какое это писание стихов, каковы социальные рамки ахматов-ской борьбы, чем социально характеризуется ее поэзия.

Вновь беру «Четки» и выписываю названия вещей: мир вещей наиболее, пожалуй, показателен для личности.

Самое частое слово в книжке — «*окно*» (13 раз). Затем имеем названия: *гостиная, столовая, спальная, комната* (несколько раз), *келья, шалаш, ложа, терраса, крокетная площадка, оранжерея, парник, экипаж*. Далее: *платье, юбка, воротник, петлица, шнурок, каблук, плащ, платок, вуаль, кольцо, муфта, перчатка, меха, куртка*. Еще: *стена, лампа,*

камин, свеча, стакан, стол, ставни, кресло, часы, дверь, подушка, постель, пенал, игрушка, фаянс, сафьян, парча, зеркало, гамак, блюдо, альбом, устрица, кот, сверчок. В довершение из других существительных: *икона, аналой, бог, ангел, Христос, господь и святые.*

Итак: узенькая, маленькая, будуарная, квартирно-семейная поэзия: любовь от спальни до крокетной площадки. И это рекомендуется работницам!

Еще одна маленькая черточка — любимые суффиксы Ахматовой — уменьшительные: *рожок, голубок, прудок, холодок, ледок, ветерок, клубок, огонек, ремешок, лошадка, лампадка, дорожка, змейка, тропинка, башенка, коврик, хлыстик, воротца, дверка, башмачок...* Вот это — сюсюкающее, томное, инфантильное — это называется новой культурой?

Тов. Коллонтай, не клевещите!



Е. ЗНОСКО-БОРОВСКИЙ

Творческий путь Анны Ахматовой

Громкие «погремушки славы» (ее собственное выражение) Анна Ахматова услышала с момента выхода ее прославленной книги «Четки», в 1914 году, выдержавшей в короткое время четыре издания и завоевавшей автору и широкую популярность, и признание знатоков.

Этой книге предшествовал сборник «Вечер» с фронтисписом Е. Е. Лансере; за нею следовали: «Белая стая» в 1917 г., «Подорожник» в 1921 г. и, наконец, недавний сборник «Anno Domini» 1921, на обложке которого значился: тысяча девятьсот двадцать второй год.

Успех, который выпал на долю «Четок», был необычаен и всеобщ. Пожалуй, только «Нечаянная Радость» Блока да бальмонтовские «Горящие здания» встретили такой же прием, но и то, — книга Анны Ахматовой гораздо скорее нашла доступ в самую гущу читательской массы, ничего не потеряв при этом в глазах строгих ценителей. Даже и теперь, перечитывая этот сборник, по-прежнему поддаешься его очарованию, обеспечивающему многим его стихам место во всякой будущей хрестоматии и объясняющему знание их наизусть очень и очень многочисленными поклонниками молодой поэтессы.

Между тем, если начнем анализировать этот сборник Анны Ахматовой — а можно ли рассказать о поэте без такого анализа? — то не сразу станут ясны причины такого успеха: тема его довольно узкая и — пожалуй — избитая, ибо все стихи почти исключительно посвящены одному — любви.

Любовь — главный мотив всякого лирического поэта, наиболее близкий читателю; осуждать за него не приходится, и простая перемена названия книги оправдала бы исключительность его у Анны Ахматовой, ибо подчеркнула бы его умышленность. Один французский поэт назвал свою книжку стихов «Ты и Я»;

она разошлась в количестве 150 изданий, и кто вправе искать в ней других тем, кроме заключенных в этом замкнутом круге — Я и Ты?

Дело, конечно, в том, как воспела Анна Ахматова любовь, как разработала избранную тему? В этом «как» и лежит разгадка ее торжества.

И подходя к первой ее книге с этим вопросом, мы сразу же замечаем ее оригинальность и своеобразие, как в формальном отношении, так и во внутреннем содержании, в отражении ее души, полностью высказавшей себя в «Четках».

Анна Ахматова не первая среди русских поэтов своего времени, ставящая себе в своих стихах задачи внешне-изобразительные, на смену «музыки», которой, следуя по лозунгу Вердена, прежде всего добивались в своем творчестве ранние символисты, если вообще позволено пользоваться такими общими характеристиками.

Так, например, поэзия Кузмина почти открывается этими, ставшими столь известными строками, в которых четкий, твердый стих дает очень ясную внешнюю картину:

Где слог найду, чтоб описать прогулку,
Шабли во льду, поджаренную булку,
И вишен спелых сладостный агат?

В этом описании, ценном именно как изображение, рисунок, даже вне всякой связи с настроением, нельзя не отметить три черты: 1) подробное перечисление деталей картины; 2) любовь к будничности подробностей, которая и создает своеобразный быт и которая позднее у Кузмина нашла забавное выражение в «шляпе с отверстиями», висящей в прихожей; 3) пристрастие к внешнему виду предметов: «и вишен спелых сладостный агат», — мы их видим, почти осязаем, явственно чувствуем этот сладостный агат.

У Волошина мы встречаем новые особенности. Он раньше всего любит краски, цветы, и их он готов громоздить почти до красочной какофонии. Они доминируют у него в его изображениях, побеждая формы и очертания предметов, всякая будничность исчезает и растворяется в этом море красок, создающих полнозвучную симфонию.

И еще на третий лад описания Гумилева.

Преданный экзотическим, фантастическим видениям, он редко останавливается на изображении быта; интимностей у него нет: кузминский «дух мелочей» ему почти вовсе чужд. Гумилев любит краски, преимущественно яркие: красный цвет

со всеми оттенками у него очень част, но цвета, краски не вытесняют у него всех остальных внешних признаков и не только уступают им нередко место, но становятся ценны не своей красочной яркостью, а лишь как знаки предметов, явлений, настроений.

Совсем иные находим мы внешние изображения у Анны Ахматовой.

Прежде всего, и это поразительно, мы почти не видим у нее красок, цветов. Можно прочитывать один за другим многие стихотворения и не обнаружить ни одной краски. Самое большее, что мы найдем у нее, — это один какой-нибудь цвет на целую пьесу. И притом какие это цвета? — *красный* тюльпан, *зеленая* лампа, *белый* башмачок, *золото* ресниц, *розовые* губы, *синяя* скатерть воды, *красные* черты, *желтый* огонь свечи, *малиновое* солнце и т. д. Эти краски настолько обыкновенны, что почти ничего не прибавляют к названию вещей, почти сливаются с существительным, к которому относятся.

Особенно любопытно, что краски отсутствуют даже там, где, казалось бы, они должны бы были быть даны в изобилии, в волошинском хаосе. Например, пестро, даже буйно раскрашенный петербургский подвал вызывает у Анны Ахматовой лишь такие бескрасочные строки:

На стенах цветы и птицы
Томятся по облакам.

И только.

Можно подумать, что Анна Ахматова не видит красок внешнего мира, что «серые глаза» ее короля весь мир для нее окутали серым однообразным флером, лишенным разнообразия, красочности и яркости.

Рисуя пейзаж или вообще внешнюю рамку действия, Анна Ахматова не прибегает ко множеству подробностей, а избирает одну, две, которые и дают намек, достаточный для ее цели.

Чеховский осколок стекла, создающий впечатление ночи, — вот что мы имеем в стихах Анны Ахматовой, но с редкой, неотразимой силой внушения. При этом она достигает порою чисто японской прозрачности и убедительности, как в следующих, например, строках, о которых уже писали и к которым не раз будут возвращаться:

Ива на небе пустом распластала
Веер сквозной.

Стихи Анны Ахматовой всегда воспоминание. Но вспоминая и воссоздавая какую-нибудь лирическую тему, она не воспро-

изводит всего мира со всей его красочной пестротою, а лишь одну какую-нибудь черту, чем-либо ей запомнившуюся, чем-либо для данной темы характерную. Этой чертой может иногда быть и цвет.

Сама по себе такая черта ее часто даже вовсе не интересует, но она заменяет все внешнее изображение и служит внешним знаком внутреннего ее переживания или характеристикой происшедшего:

А лучи ложатся тонкие
На несмятую постель.

Можно ли было лучше закончить рассказ, начинающийся словами «муж хлестал меня» и переходящий в призыв к любимому, для которого она «всю ночь сидит с огнем»?

Искусство Анны Ахматовой выбрать нужную деталь изумительно и может сравниться только с ее умением сжать целую картину, дать отчетливую характеристику, подвести итог или блеснуть ярким началом в одной-двух строчках, которые звучат, как умышленные афоризмы.

Анна Ахматова, несомненно, одна из первых наших поэтов по искусству афоризма:

Сколько просьб у любимой всегда —
У разлюбленной просьб не бывает;

или:

Какую власть имеет человек,
Который даже нежности не просит, и т. д.

Подобные строки встречаем мы у нее во множестве. Это дает ей возможность в столь же краткой формуле дать чувство целой эпохи, яркий портрет, сблизить неожиданные ассоциации.

Разве не прелестна, например, такая память о Пушкине-лицеисте:

Здесь лежала его треуголка
И растрепанный том Парни.

Равным образом, и самые будничные подробности, которых она нисколько не избегает, приобретают у нее большой смысл, так или иначе отвечая ее настроению.

Покидая дом, она в последний раз оглядывается: но удержит ли ее то, что она там видит:

Только в спальне горели свечи
Равнодушно-желтым огнем.

И оттого, что она обволакивает эти детали своим настроением, они приобретают у нее новый характер, новое значение, большее, нежели имеет такая деталь, сама по себе.

Желание использовать внешние подробности ради них самих совершенно чуждо Анне Ахматовой. Но связь, которую она устанавливает между ними и настроением стихотворения или своим собственным переживанием, гораздо прямее, непосредственнее, чем это обычно наблюдается в лирике. И если Анна Ахматова пишет и такие популярные строчки, которыми начинает стихотворение:

Высоко в небе облачко серело,
Как беличья расстеленная шкурка, —

то потому, что в самом стихотворении она говорит о Снегурочке, которая растает в марте.

И тогда процесс этот довольно сложен, и не сразу распознается смысл той или иной строчки, той или иной детали, получающей в начале характер случайности:

По аллее проводят *лошадок.*

Почему уменьшительная форма — лошадок? Заглавие стихотворения — «В Царском Селе» не дает разрешения. Но вот дальше читаем:

А теперь я игрушечной стала,
Как мой розовый друг какаду.

Становится все понятно. Сковавший душу «предсмертный бред» сделал и ее «игрушечной» и окрасил также перед ней весь мир, и она вошла в иное, игрушечное мертвое царство.

Даже тогда, когда Анна Ахматова дает целое описание какого-либо внешнего явления или предмета, она делает это ради какого-нибудь заключительного аккорда, рисующего ее душевное настроение, которое, может быть, и привлекло ее внимание к описываемой картине.

А там, мой мраморный

начинает Анна Ахматова описание, длящееся шесть строк, только для того, чтобы его завершить:

Холодный, белый, подожди,
Я тоже мраморною стану.

Наиболее примитивной формой для выражения вовне своего чувства мы можем признать у Анны Ахматовой такие две строчки, выражающие смятение, растерянность:

Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.

Но есть примеры гораздо более сложного процесса, где внутреннее настроение окрашивает все внешние подробности в одну краску.

Так, одно замечательное стихотворение начинается:

Высокие своды костела
Синей, чем небесная твердь.

Ассоциация не сложная. Но дальше Анна Ахматова рассказывает, что она пришла молиться о «мальчике веселом», которому она «принесла смерть».

Этим по-новому освещается эта мысль о небе, рождающаяся во время молитвы. А еще дальше говорится:

Я не знала, как хрупко горло
Под *синим* воротником.

Вот откуда навязчивый синий цвет этого стихотворения.

Редко у кого из русских поэтов мы найдем такие частые и капризные перебои ритма, как у Анны Ахматовой. Почти нет ни одного стихотворения, которое было бы выдержано от начала до конца и через все строчки в одном и том же размере. Графическое изображение ее ритмов дает очень интересные и разнообразные рисунки, которые должны радовать Андрея Белого и его последователей в формальном изучении метрических перебоев.

Но несмотря на всю их капризность, мы подмечаем довольно быстро, что эти перебои находятся в соответствии с настроением поэта, а потому не являются произвольной случайностью.

В этом отношении очень характерны первые же стихотворения, открывающие книгу «Четки».

Было душно от жгучего света,
А взгляды его, как лучи...
Я только вздрогнула. Этот
Может меня приручить.
Наклонился. Он что-то скажет.
От лица отхлынула кровь.
Пусть камнем надгробным ляжет
На жизни моей любовь.

Не напрасно называется это стихотворение «Смятение»: подлинно смятение слышится в этих строках, то получающих неожиданную стремительность после «наклона», и так медленно, тяжко текущих — «пусть камнем».

Но вот второе стихотворение из того же цикла «Смятение». И смотрите, как здесь изменился ритм, отмечая новое настроение:

Не любишь, не хочешь смотреть,
О, как ты красив, проклятый!
И я не могу взлететь,
А с детства была крылатой.
Мне очи застит туман,
Сливаются вещи и лица...
И только красный тюльпан,
Тюльпан у тебя в петлице.

Подобные примеры можно было бы значительно умножить, но и приведенных довольно для того, чтобы судить о ритмических перебоях в стихах Анны Ахматовой и о соответствии их с переменами в построении стихотворений.

Но не в одних перебоях метра особенность Анны Ахматовой. Самые эти метры очень оригинальны у нее.

Прежде всего, у нее нет того пристрастия к ямбу, которым отличается большинство русских поэтов, новых так же, как старых, и которое поистине сделало русскую поэзию по преимуществу ямбическою. «Ямб — царь русской поэзии», — говорит один из исследователей русского стиха. Между тем, у Анны Ахматовой из 82 стихотворений, помещенных в «Четках», всего 23 ямба, хореев — 31. С этими цифрами любопытно сравнить подсчет размеров в последней антологии «Русский Парнас», где из приблизительно 450 стихотворений на долю хорея приходится едва 80.

Другая особенность: склонность Анны Ахматовой к трехсложным стопам, и на долю анапестических, дактилических и амфибрахических размеров у нее приходится стихотворений больше, чем на ямб.

Валериан Чудовский, один из самых тонких и острых исследователей русского стиха, анализируя пушкинскую ритмику и констатируя нелюбовь Пушкина к хорею, характеризовал последний чертами вещности, сюжетности и наметил, как возможность, подражание античности. Это не все. Хорей прежде всего любит песня: начиная от Дмитриева — «Стонет сизый голубочек», от самых наивных песенок Жуковского: «Розы расцветают» или Пушкина: «Стрекотунья белобока».

Обследовать характер поэзии Анны Ахматовой не представляет большой трудности, и когда мы будем знакомиться с ним, мы не удивимся преобладанию хорея и трехсложных размеров, т. е. мы вернемся к прежнему нашему замечанию, что размеры

стихов, как и перебои их, у Анны Ахматовой находятся в прямом соответствии с ее настроением, с ее поэтической душой, с чувствами, выражаемыми ею в стихах, т. е. они не причуда, не каприз, не случайность. И в этом — не только их забавность или прелесть, но и залог их длительного воздействия на читателя.

* * *

Угадали ли ее читатели и поклонники поэзии Анны Ахматовой или приняли за нее один из тех разнообразных обличий, под которыми охотно прятала себя поэтесса? А обличий этих у нее много. Монашенка, королева, приморская девчонка, канатная плясунья, бездельница, снегурочка, под такими и еще другими масками является нам она. Но чаще всего хочет представить себя не в ореоле, но в гнете порока, греха.

Все мы бражники здесь, блудницы, — говорит она общим образом, и более лично:

Меня, и грешную, и праздную,
Лишь ты одна не упрекаешь, —

И в другом месте:

Я думала: томно-порочных
Нельзя, как невест, любить.

Потому ей видятся

...осуждающие взоры
Спокойных, загорелых баб,

и слышит она суровый приговор, укор монаха:

Не для вас, не для грешных рай.

Не могли читатели не заметить той печали, которой полна душа поэта и которая слишком часто и с горькой силой звучит в его стихах.

Печаль эта от любви, которой, как я уже сказал, всецело отдана поэзия Анны Ахматовой, не любви счастливой: нет, ее почти не знает поэтесса, и почти ни одно стихотворение не говорит о ней. Она даже несколько иронизирует по поводу такой любви «рассудительной и злой». Любовь изображается Анной Ахматовой всегда в аспекте печальном и даже трагическом.

Четыре темы любви даны Анной Ахматовой в «Четках», и все они или имеют трагический исход, или трагичны сами по

себе. И эти четыре темы, разработанные в многих стихотворениях, составляют как бы четыре цикла, в которых разговор ведется, как почти всегда у Анны Ахматовой, в первом лице.

Слава тебе, безысходная боль.
Умер вчера сероглазый король.

Так начинается одно стихотворение, намечающее две из этих тем.

Весть о смерти сероглазого короля приносит «муж», а когда он уходит —

Дочку мою я сейчас разбужу,
В серые глазки ее погляжу.

Любовь к королю продолжает жить, и в разных стихах поэт дает отрывочные, не всегда ясные намеки, что вызвало разлуку с ним, почему, несмотря на эту любовь, появился — «муж».

В одних стихах виновным оказывается любимый:

Что сделал с тобой любимый,
Что сделал любимый твой!

и еще:

Меня покинул в новолунье
Мой друг любимый.

Но в иных, как будто, Анна Ахматова вину переносит на первое лицо, от имени которого она ведет рассказ:

Шутка
Все, что было. Уйдешь, я умру.

Но так или иначе, разлука тяжелая и долгая наступила и наступила в сопровождении нового события, едва ли облегчившего душу поэта:

Я сошла с ума, о мальчик странный,
В среду, в три часа.
Уколола палец безымянный
Мне звенящая оса.

«Оса» — это обручальное кольцо. И Анна Ахматова воображает свою героиню замужем за тем, кого она не любит, кто для нее лишь «верный, нежный муж» и кто «хлещет» жену, когда она «всю ночь сидит с огнем», ожидая другого...

Тяжким грузом любовь на душу эта ложится. Иногда, обращаясь к милому, она хочет думать, что —

Может быть, лучше, что я не стала
Вашей женой.

Иногда же она скорбит о том, что не узнает более любви, несмотря на горе, причиненное первой:

Крылатый иль бескрылый
Веселый бог не посетил меня.

Но гораздо чаще, так что можно сказать, что это настроение становится у нее повседневным и неизменным, ее охватывает чувство безнадежности, чувство конца, и жизнь словно покидает ее.

Печаль проникает всю ее душу и с горькой силой звучит в ее стихах.

И поняла ты, что отравная
И душная во мне тоска.

В самом начале своего поэтического пути Анна Ахматова познала не только любовь, но и непременную спутницу ее — смерть, и последняя отныне ни на минуту не покидает ее, но всюду сопутствует ей, и можно сказать, что главную часть жизни Анны Ахматовой отныне составляют думы о смерти.

Сама она ищет место для своей могилы, где-нибудь, где посветлей, где покойнее, теплее.

Так холодно в поле. Унылы
У моря груды камней.

Иногда она сама хочет положить предел своим горьким дням, своей «молодости трудной», и тогда друг ее милый берет на себя труд выпустить из ее груди ее тоску, разлучить ее с жизнью:

Углем наметил на левом боку
Место, куда стрелять.

Дав полную гамму этих настроений, Анна Ахматова разрабатывает еще две другого характера темы любви, друг другу параллельные: в одной она заставляет свою героиню вновь полюбить, но не получить ответа, в другой — она становится предметом любви со стороны другого, но не отвечает ему на нее.

Острота параллелизма подчеркивается тем, что героиня так же мучит того, кто ее любит, как мучит ее тот, кого любит она. Можно подумать, что Анна Ахматова здесь вымещает все то

страдание, которое причинено ей самой. Нет, она жалеет «замученного совенка».

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем.

Не может любить тот, кто не любит, и притворство никого не обманет и ничего не достигнет. И бедному мальчику ничего не остается, как

Копить приметы моей нелюбви.

Любя, он должен пойти на полное, бессловесное подчинение, ибо:

если ты к моим ногам положен,
Ласковый, лежи.

Подчинение и обладание, властвование — вот две формы любви, показанные в «Четках». Но такое подчинение оказалось не по силам мальчику, «совенку, замученному мною», — и —

смерть к нему руки простерла.

В поэтическом вымысле своем Анна Ахматова, нося в душе собственную смерть, казнила ею другого, и эта смерть новым, еще более тяжким грузом пала на ее дух.

Но даже эта мука не может сравниться с той, которую принесла последняя тема любви, любви неразделенной.

Стихи, посвященные ей, открывают «Четки».

С неподдельным мастерством изображает Анна Ахматова «приметы нелюбви» —

Он снова тронул мои колени
Почти недрогнувшей рукой.

В другом месте:

Как непохожи на объятия
Прикосновенья этих рук.

Теперь во второй раз на Анну Ахматову надвигается смерть:

Ты давно перестала считать уколы,
Грудь мертва под острой иглой.

Но пугает ее смерть, страшит, и умоляюще просит она его, своего мучителя:

У тебя светло и просто.
Не гони меня туда,

Где под душным сводом моста
Стынет грязная вода.

Но спасаясь от пытки такой любви (о, теперь она уже не голубок, воркующий на окошке), она не ждет впереди ни блаженства, ни облегчения: она согласна принять даже адские мучения, однако при одном условии:

Только память вы мне оставьте,
Только память в последний миг.

Память о прошлом кажется Анне Ахматовой высшим счастьем. Недаром, желая покарать, она в будущем скажет:

Из памяти твоей я выну этот день.

И для себя хочет сберечь память, хотя знает, что она даст ей новые муки:

Как белый камень в глубине колодца,
Лежит во мне одно воспоминанье.
Я не хочу, я не могу бороться,
Оно мне радость, и оно страданье.

И еще сильнее в другом, позднейшем стихотворении:

Тяжела ты, любовная память.
Мне в дыму твоем петь и гореть.
А другим это только пламя,
Чтоб остывшую душу греть.

Но даже эта последняя надежда грозит обмануть ее:

Память о солнце в сердце слабеет.
Что ж это? Тьма?
Может быть, за ночь прийти успеет
Зима.

Тьма спускалась на душу Анны Ахматовой. И открывая «Четки» с радостью за нового поэта, за лучшую, может быть, русскую поэтессу, я закрывал книгу с тревожным, беспокойным чувством: поглотит ли ее эта тьма? Затянет ли ее спустившаяся ночная тьма? И если нет, то в чем и какой найдет она выход, какие новые обретет темы на место исчерпанных четырех тем любви?

«Четки» вышли в 1914 году, и в том же году над Россией и всем миром разразилась гроза, которая сразу положила конец личным «переживаниям» и «настроениям» и поставила каждого лицом к лицу с событиями историческими.

Для Анны Ахматовой война явилась событием сугубой значительности.

Каждый, самый обыкновенный человек, как ни старается спрятать голову при бушевании мировых стихий, но поневоле видит себя вынужденным координировать свое поведение с их разгулом.

Тем более поэт, который воспринимает их не только внешне, но впитывает душою, внутренно проникается ими.

Ранят тело твое пресвятое,
Мечут жребий о ризах твоих, —

так характеризует Анна Ахматова начало войны и хочет успокоиться за судьбу родины предсказанием «одинокого прохожего»:

Богородица белый расстелет
Над скорбями великими плат.

Но война приобрела для Анны Ахматовой и личное значение, именно то, что она отныне сама предписала себе новый душевный строй, сама положила себе строгие запреты.

Она добровольно сковала себя и, изгнав из души прежние страсти, изгнала из нее и прежние песни.

И постепенно начинает меняться ее отношение ко всему. Вспоминая зиму перед войной, о которой так ярко говорили ее песни, она представляет ее себе теперь так:

Белее сводов Смольного Собора,
Торжественней, чем пышный Летний Сад
Она была.

И хотя она признает, что «любила сборища ночные», но рассказывает о них в эпически-важном духе, словно перед ней какая-то античная картина:

На маленьком столе стаканы ледяные,
Над черным кофеем пахучий, тонкий пар.

И всю жизнь свою изменила Анна Ахматова.

Где зимы те, когда я спать ложилась
В шестом часу утра?
По-новому, спокойно и сурово,
Живу на диком берегу.
Ни праздного, ни ласкового слова
Уже промолвить не могу.

И подчиняясь новому ее настроению, меняется и метрика, и ритмика ее стихов.

<...>

И мне пришлось бы закончить свой очерк на этих мрачных нотах, если бы маленькая новая книжка Анны Ахматовой не была издана в Петрограде. И вот эта книжка, про которую можно справедливо повторить, что она «томов премногих тяжелее», несет весть о полном освобождении поэта, настолько полном, что его нельзя было ожидать.

Анна Ахматова сковала себя тройным замком: любовь, события политические — война и революция; наконец, собственное решение. И все три замка, словно по мановению волшебной палочки, чудесно раскрылись одновременно, и поэт оказался совершенно свободен, свободнее, чем когда он начинал свой путь.

И первое же его стихотворение дает полную свободу от гнета политических событий:

Все расхищено, предано, продано,
Черной смерти мелькало крыло,
Все голодной тоскою изглодано,
Отчего же нам стало светло?
Днем дыханьями веет вишневыми
Небывалый под городом лес,
Ночью блещет созвездьями новыми
Глубь прозрачных июльских небес.
И так близко подходит чудесное
К развалившимся грязным домам,
Никому, никому не известное,
Но от века желанное нам.

А вот освобождение от гнетущей власти мучительной любви:

А, ты думал, я тоже такая,
Что можно забыть меня,
И что брошусь, моля и рыдая,
Под копыта гнедого коня.
Будь же проклят...
Я к тебе никогда не вернусь.

Она нисколько не отметает любовь, она по-прежнему чувствует себя рожденной для нее, но она разрывает с прежней покорной каменной зависимостью и приобретает свою свободу и господство над другими, для которых сохраняет все свое роковое обаяние.

Как подарок, приму я разлуку,
И забвение, как благодать.
Но скажи мне, на крестную муку
Ты другую посмеешь послать?

Но у нее самой, кроме любви, есть теперь и другое. Когда она говорит, что покорна Господней воле, она знает, в чем эта воля выражается, и, победив любовь, она возвращается к своим песням:

А я иду владеть чудесным садом,
Где шелест трав и восклицанья муз.

Муза вернулась к поэту и заменила любовь, стала впереди нее. Не она ли дала ему освобождение от того третьего гнета, который он сам создал себе своим решением блюсти серьезную торжественность?

Я-то вольная. Все мне забава —
Ночью муза слетит утешать,
А наутро притащится слава
Погремушкой под ухом трещать.

В этом поэт воспринял силу отринуть и свое решение, и чужие попытки сделать из него не то, что он есть:

И дракон крылатый мучит,
Он меня смиренью учит,
Чтоб забыла дерзкий смех,
Чтобы стала лучше всех.

Вернулась Муза, вернулись песни, вернулся дерзкий смех. Так свершается на наших глазах тройное освобождение Анны Ахматовой, отнесенное ею к Лету Господню 1921...



А. КОЛЛОНТАЙ

Письма к трудящейся молодежи

Письмо 3-е*

О «ДРАКОНЕ» И «БЕЛОЙ ПТИЦЕ»

Вы спрашиваете меня, мой юный товарищ-соратница, почему вам и многим учащимся девушкам и трудящимся женщинам Советской России близка и интересна Анна Ахматова, «хотя она совсем не коммунистка»? Вас тревожит вопрос: совместимо ли увлечение писателями, в которых живет «чуждый нам дух», с настоящим пролетарским мировоззрением?

Давайте разберем этот вопрос основательно. Как материал для иллюстрации своих мыслей, мы используем вашу же любимую писательницу.

Передо мной лежат три белых томика Анны Ахматовой: «Четки», «Белая стая» и «Anno Domini 21».

Перелистав эти томики, прежде всего отвечаю вам: Ахматова вовсе не такая нам «чужая», как это кажется с первого взгляда. В ее трех белых томиках трепещет и бьется живая, близкая, знакомая нам душа женщины современной переходной эпохи, эпохи ломки человеческой психологии, эпохи мертвой схватки двух культур, двух идеологий — буржуазной и пролетарской. Анна Ахматова — на стороне не отживающей, а создающейся идеологии.

Ахматова не просто «поэтесса», каких много, перепевающая то, что уже не раз говорили великие писатели уходящей культуры и говорили сильнее и ярче слабых подражательниц-поэтесс. Ахматова — сама творец. И, как поэт-творец, она при-

* Считая целый ряд мест в статье т. Колонтай спорными, редакция печатает в дискуссионном порядке.

вносит в искусство, а, значит, и в знание человеческой души то, что не сумели сказать до нее крупнейшие буржуазные поэты.

Ахматова поет не о «женщине» вообще, а о женщине нового склада, той, что своим трудом пробивает себе жизненный путь.

Как художник-творец, Ахматова не пропускает переживаний женской души сквозь призму мужской психологии, а говорит о женщине то, что в тайниках своих переживает почти каждая самостоятельно трудящаяся женщина, стоящая на переломе двух эпох. И в этой-то правде о чувствах и эмоциях современных трудящихся женщин, рожденных зарей новой культуры, заключается то зерно нового подхода к жизни, что роднит творчество Ахматовой с мышлением восходящего класса и делает три ее белых томика близкими вам и вашим товаркам.

Чтобы выковать новую культуру, свою идеологию, трудящееся человечество не может и не должно подходить к жизненным проблемам и явлениям с однобоким мужским подходом, как это делало буржуазное общество. Нельзя оценивать и разбирать явления, опираясь лишь на мужское восприятие. Особенно, когда дело идет о проблемах пола, о старой, как само общество, «загадке любви», которой главным образом посвящены стихотворения Ахматовой и что вас отчасти смущает*. В буржуазном обществе женщина не была самостоятельной социальной, трудовой единицей, поэтому ее оценка явлений, ее психология не бралась в расчет. Она ничего не привносила нового, своего в культуру и в миропонимание.

Идеология восходящего трудового класса, охватывающая запросы, стремления, чувствования и восприятия двух полов, требует другого; при творчестве новой культуры не может быть исключен такой крупный фактор, каким в социальной жизни трудового общества является женщина. А между тем не подлежит сомнению, что особенности душевного склада женщины, воспитанные в ней веками, заставляют женщину по-иному подходить к целому ряду явлений — к материнству, к проблеме любви, к творчеству, к выбору труда. Идеология восходящего класса должна вмещать в себе духовно-душевные ценности, выработанные обоими полами.

---

* То, что в белых томиках Ахматовой отводится главное место любви, конечно, указывает, что Ахматова еще сама на гребне перелома и что если в проблемах любви она уже чует новую правду, то в остальных вопросах она еще не ухватила содержание новой культуры.

Но, чтобы дать место женщине в деле создания основ новой культуры, надо прежде всего знать, какова же та внутренняя работа, какая творится в душе женской трудовой массы в переходный момент, момент ломки понятий и взглядов. В этом смысле три белых томика Анны Ахматовой представляют несомненный интерес, и я рада, что ваш запрос, моя юная товарка, заставил меня глубже продумать эту писательницу. Пусть Анна Ахматова умеет осветить нам лишь один изгиб женской души, пусть вскрывает вам лишь те переживания женщины, что со-причастны к «загадке любви». Но сейчас на переломе и это важно. Не надо забывать: именно во взаимоотношениях полов сейчас совершается величайшая в истории человечества революция и идеология пролетариата заключает в себе ответ и на эту неразрешимую при буржуазной культуре «загадку».

Конечно, Анна Ахматова не коммунистка, и потому ей чужд и незнаком тот законченный тип новой женщины-борца, строителя, деятеля, который в своих недрах, в суровой борьбе, уже выковывает рабочий класс. Тех женщин, которые для себя разрешили в том или ином виде проблему любви и которые перед грозной для женщины переходного времени властью Эроса сумеют всегда отстоять свое человеческое «я», не утратив скреп с коллективом. Но много ли таких законченных типов «новых женщин»? Большинство, огромное большинство женщин либо во власти пережитков буржуазной культуры, либо, в лучшем случае, на «переломе». Не только крестьянки, жены рабочих и мелких служащих, но и многие жены «партийных работников» живут основами буржуазной идеологии. Они даже еще не на «переломе».

Они и в жизнь, и в любовь вносят весь тот багаж, каким питались еще наши матери. Их уму и их сердцу белые томики Ахматовой ничего не скажут... Но работницы (широкие массы, не единицы), учащаяся молодежь, женщина, трудящаяся на всех поприщах, — на «переломе».

И только тонкий слой пролетарского авангарда, тесно связанный с коммунистическим мировоззрением, имеет в своих рядах новый тип женщин-товарищей, личностей, деятелей. Но кто решится утверждать, что и в них бесследно исчезли следы духовно-душевного порабощения женщины пережитками буржуазной культуры?

Не подлежит сомнению, что чувство связи своей с коллективом, радость участия в борьбе за идеалы своего класса, лихорадка строительного творчества, гордость удачного трудового процесса, вера в свои собственные силы — все эти пережива-

ния и чувства в гораздо большей степени свойственны рядовому пролетарию, чем женщине трудового класса. Всем этим чувствам и стремлениям женщина еще только учится, вступая в активную жизнь своего класса. Веками, тысячелетиями воспитывалась женщина в сознании, что она лишь «тень мужчины», его придаток, его отражение. Мудрено ли, что и сейчас, после того, как трубный глас революции призвал и женщину на боевой пост, она все еще не верит в себя, в свою «самоценность» для коллектива, она все ищет опору в мужчине и утверждения своего «я» через его любовь к себе, через признание себя своим избранником...

И все-таки революция не прошла для духовного облика женщины бесследно. Женщина в годы великой революции концами пальцев своих ощутила возможность нового «бытия», где она, женщина, будет признана равноправной и самостоятельной единицей в социальном коллективе. Революция вознесла женщину на небывалую высоту, она поставила ее рядом с ее трудящимся товарищем и признала целесообразность такого равноправия. Сдвиг небывалый. Все основы тысячелетнего существования женщины потрясены. В ее душе идет трудная работа осознания своего «я», своего места в коллективе и своих взаимоотношений с недавним ее владыкой мужчиной. Чтобы поспеть за жизнью, чтобы не быть затертой и затоптанной в борьбе за существование, женщине приходится спешно сбрасывать обветшалые ценности буржуазной идеологии. И в первую очередь переоценить свои отношения к другому полу. Либо подчиниться предписаниям буржуазной идеологии и остаться «при мужчине», то есть стать вне активной жизни коллектива, либо перешагнуть Рубикон и вступить на почву пролетарской идеологии, вносящей новое слово в отношение между полами. Третьего пути нет.

Сознание своей нужности не семье, не мужу, не детям, а коллективу, сознание, которое укрепило в женщине пять лет великой революции, делает женщину в эту эпоху перелома неожиданно «несговорчивой», требовательной по отношению к мужчине. Она уже не довольствуется тем, чем довольствовалась женщина, пропитанная буржуазной идеологией, — «отражать» душу и ум любимого, быть его зеркалом, его тенью, его дополнением. Она требует, чтобы и он, любимый избранник, умел бы отразить и ее внутреннюю, духовно-душевную жизнь. Любить и быть любимой мало. Она инстинктивно-стихийно добивается, чтобы и в любви установилось то же товарищество, то же равенство и то же взаимное признание, какое лежит в

основе взаимоотношений всех членов коллектива, проникнутого пролетарской идеологией. Великая революция совершается в душе широкой массы женщин, втянутых в круговорот трудового процесса на коллектив.

Того же нельзя пока сказать про широкую массу мужчин трудового класса. Ломка устоев — жизни во взаимоотношениях полов в первую очередь коснулась женщины. Мужчину оно затронуло пока лишь внешне, лишь настолько муж или «товарищ по жизни» ощущает на себе неудобства вовлечения женщины в жизнь трудового коллектива: остывший обед из-за службы жены, непришитая пуговица, необходимость «пасти детей», пока жена на собрании делегаток... Все это внешние факторы, досадные, непривычные, но которые еще не создают переворота в психологии, в понятиях среднего мужчины. Мужчина еще не научился тому, что ему придется иметь дело с женщиной иного склада, иных душевно-духовных запросов, что прошло то время, когда женщина не только служила своему владыке, но и внутренне к нему приспособлялась.

Мужчина все еще думает, что женщина либо «приятная встреча» для утоления плоти, либо его верная законная тень — жена.

Он не представляет себе, что настанет час, когда и ему придется посчитаться с запросами своей подруги и товарища, когда ему придется душевно к ней приспособиться, если он не захочет потерять ее любовь, ее привязанность, ее дружбу. Мужчина все еще вносит в любовное общение полов весь тот багаж обветшалых переживаний, какой создала буржуазная культура. А женщина уже черпает свои запросы и чувства из области новой идеологии. Конфликт неизбежен.

Этот конфликт и составляет содержание трех белых томиков Ахматовой. Конфликт, с которым в той или другой мере успели уже столкнуться и вы сами и ваши товарки, конфликт, который тяжело гнетет сейчас каждую женщину трудового класса, пытающуюся переступить Рубикон буржуазной культуры.

Вот почему, мой юный друг, и вам близки стихи Ахматовой, хотя она и «поет только про одну любовь». Каждая страничка Ахматовой — это целая книга женской души. Одна строка ее стихов, четкая, выпукло-точная, дает больше, чем многотомные психологические романы многих современных писателей.

Две основных темы, два мотива повторно звучат в ее стихах: конфликт в любви из-за непризнания в женщине со стороны мужчины ее человеческого «я». Конфликт в душе самой женщины из-за неумения совместить любовь и участие в творчестве жизни.

Помните стихотворение Ахматовой «Вечер». Она, любящая женщина, проводит первый вечер одна с любимым. «Любимый» удостоил ее своим вниманием, «любимый» с ней...

Поэт, не знающий сложной работы, которая совершается в душе женщины нового склада, описал бы это первое свидание в радужных красках. «Ликующие глаза женщины», «задыхающиеся от счастья уста»... Но может ли быть «ликующая радость» тогда, когда женщина чувствует, что ее настоящее человеческое «я» не воспринято любимым? Когда любимый и любящий видит в ней не то, что есть в ней своего индивидуального, отличного, а потому социально-ценного, а лишь то, что в ней «повторно-видовое», общеженское? Проклятие пережитков буржуазной культуры отравляет любовное общение. Редкий мужчина, даже стоящий в передовых рядах борющего класса, научился уже чутким ухом души слышать духовный голос своей любимой подруги. Для большинства мужчин женщина все еще только «Ева, сотворенная из ребра Адама»...

А женщина ждет, чтобы избранник ее сердца увидел, признал ее целиком, воспринял как личность и человека. Конфликт неизбежен. В «Вечере» Ахматовой он передан выпукло и ярко.

В саду играет музыка. Первое свидание, но для нее музыка звучит полная «невыразимого горя». Он — избранник — не слышит работы ее души, он не угадывает ее запросов, он не видит в ней ее настоящее самоценное «я»... Для него она лишь «видовое» — женщина.

Так гладят кошек или птиц,
Так на наездниц смотрят стройных...

И в голосе скрипок, поющих в саду, ей слышится робкая ирония над желанным часом первого свидания:

Благослови же небеса,
Ты первый раз одна с любимым...

Но еще острее боль, когда любящий и любимый, ослепленный «мужским самодовлением», не умеет и не хочет видеть в женщине равноценную, творческую силу, вносящую наравне с ним ценности духовные или материальные в сокровищницу жизни. В стихотворении «В последний раз мы встретились тогда» Ахматова вскрывает весь наивный эгоизм любящего мужчины, наносящего легко и небрежно глубочайшие раны своей подруге и даже не замечающего этого.

Оба — поэты, оба — творцы. Для обоих творчество — основа жизни*. Но признавая право на творчество для себя, он, любимый, в ней любит и признает все остальное, только не суть ее души.

Он говорил о лете и о том,
Что быть поэтом женщине — нелепость...

И в этот миг давно наболевшее несозвучие, мучившее, туманившее радость любви, вдруг во всем грозном объеме делается ясным женщине. Если он не видит, не признает в ней «главного», того, что она поэт-творец, что же он в ней любит? «Видовое» — общеженское?

Острота боли повышает восприимчивость внешних впечатлений. С его ранящими словами навеки связано для нее воспоминание «О высоком царском дворце и Петропавловской крепости»...

Слепой, не слышащий работы ее души, он отдает ей «последнюю из всех безумных песен». Но для нее жребий брошен. Одна из многих встреч превращается для нее «в последнюю».

Той же мукой несозвучия полно стихотворение «Сжала руки под темной вуалью». Объяснение закончено. Все, что наболело за дни любви несозвучной, все «горькие правды», все уколы, что наносил он ей небрежно, любя, но не слыша истинного голоса ее души, она теперь бросила ему в лицо. Выход один — поставить крест на любовь, лишь мучающую и терзающую, на нездоровое чувство, где нет внутреннего признания друг друга.

Оскорбленный, непонимающий, в ее словах он читает одно: разлюбила!

Вышел шатаясь,
Искривился мучительно рот...

По сердцу ее ударило, полоснула непоправимость сказанного. Остановить его, удержать! Он не понял ее, а она — она любя его, лишь требует признания себя.

Я сбежала, перил не касаясь,
Я бежала за ним до ворот.
Задыхаясь я крикнула: шутка
Все, что было! Уйдешь, я умру...

Глаза женщины полны неизбывного отчаяния. Но он, любимый, в этом зове слышит лишь одно: признание своей «мужс-

* Обозначение *поэт* взято как символ, те же переживания повторны у всех женщин, втянутых в какую-либо область работы на коллектив.

кой» власти. И в полном сознании своего превосходства над любящей женщиной он кидает небрежно трезвую, но больно ранящую фразу:

Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: не стой на ветру.

Завтра, он в этом уверен, когда с нее окончательно сойдет «блажь» нелепых женских запросов, он вернется к ней прежним «властелином».

К чему же были все ее дикие, злые слова, если вдогонку ему она бросает свое обычное: «уйдешь, — я умру?» А она глядит ему вслед и думает одно: не понял опять!

Мужчина, не переступивший границу буржуазной культуры в области общения полов, умеет видеть, воспринимать духовный облик любимой женщины лишь в краткий период влюбления. Но прошел чад влюбленности и мужчина снова полон лишь собой, снова теряет способность видеть женщину целиком, во весь ее человеческий рост.

Неужели ты обидишь
Так, как в прошлый раз,
Говоришь, что рук не видишь...
Рук моих и глаз.

спрашивает женщина в стихотворении Ахматовой «Здравствуй! Легкий шелест слышишь...».

Она пришла к нему, к любимому, уже заранее настороженная, внутренне сжатая. Она боится новых уколов непонимания, новой духовной боли от неприятия им ее «духовного я». Но он полон только собою. Она ему нужна как зеркало для отражения самого себя. А женщина стоит перед ним с протянутыми руками и ждет не поцелуев, а чуткого восприятия себя. И ждет напрасно. Он не видит «ни рук ее, ни глаз».

Любит, а не видит.

Боль несозвучности так остра, что у женщины рождается невольное желание искать исхода «под душным сводом моста».

Буржуазная культура веками воспитывала в мужчине навыки самодовления. Мужчины трудового класса в общей массе своей еще далеко не преодолели этих навыков. Но трудовая молодежь должна отдать себе отчет, что эти навыки вовсе не есть нечто «законное», что это лишь пережитки буржуазного миросозерцания и что с пролетарской идеологией они не совместимы.

Пролетарская идеология в области отношения между полами построена на признании равенства всех членов трудового

коллектива. Идеология пролетариата не может допустить подчинения одного другому неравенства даже в любовном общении.

Укрепление идеологии пролетариата повлечет за собой не утверждение самодовления личности, не рост эгоистических навыков, а, наоборот, рост *бережливо-чуткого отношения ко всем сочленам коллектива,* уменье в каждом видеть товарища и человека.

Мужчина, в котором крепки еще навыки буржуазной идеологии, нередко, сам того не замечая, в угоду своим удобствам, внешним или внутренним, требует, чтобы женщина принесла в жертву самое ценное, что в ней есть, ее «белую птицу», свою личность.

Он может любить ее, как «Божие солнце» (по выражению Ахматовой), и все же он будет добиваться, чтобы женщина «приспособлялась» к нему, чтобы она отказалась от своего «я» и только жила им, отражая в себе его духовный облик.

Так воспитала мужчину буржуазная культура.

Но в массе трудящихся женщин революция уже разбудила «белую птицу».

«Белая птица» трепещет, бьется, она требует признания. Это беспокоит мужчину с навыками буржуазной культуры, это ему неудобно. Не каждая женщина переходной эпохи знает свою ценность как личность и работника.

Не каждая доросла до сознания, что у члена трудового общества первая обязанность — *служение коллективу,* а затем уже долг перед отдельными людьми, как бы вам дороги и близки эти люди ни были. Любящая, любимая женщина переходной эпохи перед властью любви не всегда умеет решительно и твердо отстаивать свои права человека.

Внешне, на первый взгляд мужчина часто побеждает. Но Ахматова (и это самое интересное и важное) вскрывает перед нами тайник женской души и ту работу, которую в женщине рождают зачатки нового миропонимания. Женщина, в чьей душе уже разбужена «белая птица», женщина с запросами, толкающими ее на работу для общества, или с сознанием долга перед коллективом уже не найдет покоя и счастья без своей «белой птицы». Женщина могла оставаться отражением мужчины, могла не дорожить «белой птицей», пока властный голос коллектива не призвал ее к себе на служение. Теперь этот голос прозвучал.

Женщина может все же иногда «закопать свою» «белую птицу», может обещать любимому, даже «не плакать о ней»,

но всегда и всюду ей будет слышаться ее манящей, знакомый, зовущий голос... Воспоминание о «белой птице», мысль о том, чем женщина могла бы быть, что она могла бы привнести в жизнь коллектива, если б не власть буржуазных навыков, будет убивать не только радость жизни, но и радость любви:

Каменным сделалось сердце мое*.

Любовное общение, построенное на подчинении одной личности другому, на урезывании своего «я» для другого, есть плод уродливых отношений между полами, созданных буржуазной культурой. Только *взаимное признание* гарантирует полноту счастья и позволяет любви расцвести полным цветом...

Та же мысль выражается другим стихотворением Ахматовой:

Ты всегда таинственный и новый,
Я тебе послушней с каждым днем...

В угоду избранника женщина терпит величайшее насилие над своим «я», мирится с запретом «петь и улыбаться» (другими словами, жить тем, что дорого ей), но покорность женщины не увеличивает «радость любви» и не несет счастья. Наоборот, обезличивание себя рождает в женщине несказанную тоску неудовлетворенности, сознание своей «никчемности», своей ненужности для мира.

Так земле и небесам чужая
Я живу и больше не пою...

Может ли быть большая скорбь, большая тоска, чем чувство своей одинокости, своей чуждости земле (коллективу) и небу, творчеству, работе?

Любовь вместо того, чтобы дать окрыленную радость, стать «праздником жизни», превращается в испытание «железом и огнем».

Любовь становится пленом — «гнетущим пленом».

Со временем, когда укрепится быт нового трудового общества и пролетарское мышление победит во всех областях, женщина будет твердо знать, что нет над нею иного господина и владыки, кроме хозяина, организатора жизни коллектива.

Со временем, когда новые коллективистические навыки и чувства подточат в мужской психологии самодовлеющее нача-

---

* «Был он ревнивым, тревожным, нежным» (Белая стая).

ло, воспитанное в нем буржуазной культурой, мужчине организованного трудового человечества и в голову не придет требовать, чтобы любимая им женщина «закопала свою белую птицу» . Эту-то белую птицу он и будет любить и ценить в ней, а не общеженское, не видовое, повторное. Тогда исчезнут те томительные конфликты в любви, что четко отражает перо Ахматовой и что заставляет вас, коммунистку, плакать над белыми томиками не коммунистки Ахматовой.

Но я слышу ваш неудовлетворенный вопрос: Все это «будет»! Пусть так. Но как же сейчас? Теперь? Где выход?

Оставаясь на почве пролетарского миропонимания, перелистайте стихи Ахматовой, и вы даже в ее томиках найдете ответ и на этот больной для вас и многих вопрос.

Любовь в период борьбы двух культур и двух мировоззрений в большинстве случаев обращается для женщины в «душевный плен».

Но что такое любовь? Это известное состояние души, которое, как и всякое наше переживание, подвержено неизбывным, определенным, психологическим законам. Надо знать эти законы, и тогда выход из «любовного плена» подсказывается сам собою. И подсказывает его сама жизнь.

Женщина, пропитанная буржуазной культурой, могла вполне мириться с уничтожением своей личности во имя любви. Любовь к мужу, к детям — единственная область, где женщина могла проявить свое творчество, себя.

Женщина прошлой культуры могла подавить, задушить свое маленькое, никому, кроме семьи, не нужное «я» и все же быть счастливой. Женщина трудового класса, познавшая свою ценность хотя бы как крошечного винтика в механизме коллективного строительства жизни, *никогда не простит* своему избраннику задушение в ней «белой птицы».

Любовь, в которую влита капля яда неудовлетворенности и внутренней, душевной сжатости, неизбежно пойдет на убыль.

Мужчина, убивая «белую птицу» в женщине, стремится этим прочнее закрепить женщину за собою. А на самом деле именно этим поступком он облегчает *ей внутренний уход от него*. Любовь, идущая на убыль от неудовлетворенности, облегчает бегство из любовного плена.

Едва ли не лучшие стихи Ахматовой посвящены окрыленной радости освобождения женщины от оков любви, в которой нет взаимного признания, нет истинного духа товарищества.

Слаб голос мой, но воля не слабеет,
Мне легче стало без любви...

Душа еще изранена пережитой мукой несозвучности и борьбы за освобождение из плена, еще «слаб» ее голос, но уже воля к жизни, к творчеству, к работе вернулась. И эта воля крепка. Уже мир не замыкается для нее тесным кольцом любовных переживаний:

Ушла к другим бессонница-сиделка,
Я не томлюсь над серою золой
И бешеных часов кривая стрелка
Смертельной мне не кажется иглой...

Будто из душного подземелья вышла женщина на свежий, вольный воздух и видит, как мир велик, как прекрасны и разнообразны зовущие голоса жизни вне замкнутого круга «любовных радостей и пыток».

В стихотворении Ахматовой: «Я научилась просто, мудро жить» передана радость восприятия самого бытия за узким кругом любви. Уйдя из плена любовного, женщина может снова «слагать стихи», слушать жизнь, творить.

И если в дверь мою ты постучишься,
Мне кажется, я даже не услышу*.

Плен любви убил любовь. А нет любви, и нет больше власти человека над душой, над личностью другого.

Как сладко, что не надо
Мне больше ревновать... **

вырывается радостная строфа у Ахматовой, говорящая о том, что полный круг освобождения из плена любовного завершен.

Теперь никто не станет
Свечу до утра жечь... ***

С изжитой любовью отошла и вся горечь несозвучия, вся тоска по задушенной «белой птице». И вместо прежнего бунта против «властелина сердца» остается к нему лишь теплая жалость.

Ты плачешь? Я не стою
Одной слезы твоей... ****

---

* «Я научилась просто, мудро жить» (Четки).
** «Чугунная ограда»... (Anno Domini).
*** «Чугунная ограда» (Anno Domini).
**** См. то же.

Оковы плена любви порваны (быть может, не без боли), женщина, носящая в себе «белую птицу», радостно приветствует жизнь, в которой ей при условиях трудового общества заготовлено место для творческого проявления себя, для слияния своих усилий с созидательными усилиями коллектива.

Ты свободен — я свободна
Завтра лучше, чем вчера... *

Прощаясь с любимым, женщина сознает с гордым чувством удовлетворения:

А я иду владеть чудесным садом,
Где шелест трав и восклицанье муз...

Не пустота и одиночество, а работа в «чудесном саду» коллективного творчества жизни ждет женщину, хлебнувшую из чаши целительного напитка пролетарской идеологии.

Так при современных условиях переходного времени разрешается проблема любви, сотканная из неокрепшего сознания в женщине своей связи с коллективным и из самодовления мужчины, воспитанного в нем буржуазной культурой.

«Дракон» в мужчине, о котором говорится в стихотворении Ахматовой «Путник милый», должен быть побежден признанием ценности «белой птицы» в каждой женщине, члене трудового коллектива. Надо, чтобы наши товарищи, особенно молодое поколение трудовой молодежи, поняло и знало, что нельзя безнаказанно убивать «белую птицу» в той, которая уже соприкоснулась с жизнью коллектива. «Дракон», уничтожающий «белую птицу», рискует при этом остаться один.

«Значит, уход из плена любви, другими словами, разрыв с любимым — единственное решение современной «загадки любви?»» — спросите вы с тоскою. «Но как же быть, если сердце сильнее?»

Не без боли, не без криков отчаяния, не без глубоких ран сердца разрешается сейчас проблема любви в запутанных условиях перелома культуры. Но уход из плена любви — не единственный исход. Есть и другой, может быть, наиболее трудный для большинства женщин: *научить своего товарища по жизни* не ранить «белую птицу», а убить в самом себе «дракона».

Если любящему человеку будет ясно, что кроме круга любви у женщины есть и другой ценный для нее мир, что не к одному ему протянуты золотые нити ее сердца, но что еще больше ни-

* «Сердце бьется ровно, мерно» (Четки).

тей привязывают ее духовно к жизни коллектива — вашему товарищу по жизни, мой юный друг и соратница, придется преодолеть свое «самодовление» и перестроить, перевоспитать свою психологию на новый лад пролетарского восприятия мира и жизни. А раз так, ему придется признать «белую птицу» в своей подруге.

Вы пишете мне, мой юный друг, что Ахматова особенно близка и дорога вам тем, что она умеет оттенить тонкости чисто женских переживаний. Вы вспоминаете, как болезненно ранит женщину внешняя нежность и забота уже разлюбившего ее мужчины.

Настоящую нежность не спутаешь.
Она тиха...

Вы восхищаетесь стихами Ахматовой, где воспето не достижение счастья, а ликование души от предвкушения приближающейся радости. Да, вы правы, стихотворение Ахматовой:

Просыпаться на рассвете
Оттого, что радость душит...

можно считать в передаче этой эмоции классическим.

Не спорю с вами, что правдиво схвачена у Ахматовой и чисто женская черточка: любовь к красоте существует постольку, поскольку «красота» отразится восхищением в глазах избранника. Нет его, и женщине не нужна и своя красота.

И туго косы заплела,
Как будто завтра нужны будут косы...

Его, избранника сердца, завтра не будет, и «косы завтра не нужны»... Все это правдивые, тонко схваченные Ахматовой штришки женской психологии. Но, мой юный друг, разве зарисовыванием этих привходящих и несущественных черточек женской души близка вам Ахматова?

Конечно, нет.

Вы любите Ахматову за то, что она стоит за права «белой птицы» и что в ее томиках запечатлены трудные поиски пути, ведущего женщину в храм духовно нового человечества.

Заметьте, самые светлые, бодрые и радостные по настроению стихи Ахматовой всегда рисуют нам переживания женщины, когда она стоит одна, вне круга любовных радостей и пыток, когда она просто работает. Полноту радости жизни женщина Ахматовой ощущает не тогда, когда находится в объятиях любимого, а когда она несет суровый труд, вкладывая крупицу и сво-

ей энергии в сокровищницу коллективного творчества. Труд — вот что дает счастье, говорит нам Ахматова в своем стихотворении «Покинув рощи». С умилением вспоминает она:

О, зимние таинственные дали,
О, милый труд и легкая усталость...

Бодрую радость труда дополняет общение с духовно созвучным товарищем, не избранником сердца, а именно товарищем и другом, общение с которым бодрит и обогащает душу, а не беднит ее «приспособлением» к другому.

Музы наши близки
Беспечной и пленительной дружбой,
Как девушки, не знавшие любви...

Вам и вашим товаркам близка и родственна Ахматова именно тем, что воспетая ею женщина уже вышла из круга семейно-брачных интересов, содержание жизни ее не замыкается любовью, и в груди она носит уже «белую птицу», но еще не настолько закалена борьбой, чтоб уметь совмещать творчество, труд, слияние с жизнью коллектива и праздник жизни, — любовь. В любви женщина еще не умеет противиться «дракону», как не научился еще мужчина ценить в женщине «белую птицу». Но все чаще выпрямляется женщина, член трудового коллектива, становясь, как равная, возле своего товарища по жизни, все чаще бросает она своему недавнему владыке:

Тебе покорной? Ты сошел с ума!..

Не мужа ищет женщина с «белой птицей» в душе, *а товарища по жизни*. Чем глубже проникнет в широкие массы идеология рабочего класса, тем меньше места останется для тех конфликтов в любви, о которых поется в белых томиках Ахматовой. Место «любовного плена» займет окрыленная радость любви, построенная на обоюдном признании, на товарищеской бережливости друг к другу, на чутком общении созвучных душ.

Буржуазная культура воспитала и укрепила в мужчине «дракона», а в женщине убила «белую птицу». Культура трудового человечества создает условия, при которых вместе с самоуничижением женщины исчезает древнейшая проблема: борьба полов.

«Дракон» исчезнет. Победит «белая птица», творчество каждого и каждой — в недрах коллектива.



Г. ЛЕЛЕВИЧ

Анна Ахматова

(беглые заметки)

В III-ей главе своей нашумевшей статьи «Побеги травы» («Правда» за июль 1922 года) Н. Осинский произносит целый панегирик Анне Ахматовой и даже утверждает, что последней «после смерти А. Блока бесспорно принадлежит первое место среди русских поэтов». Не знаю, оценивает ли сам Осинский серьезность и ответственность этого утверждения. *Первый поэт* страны *в величайшую из эпох* всеобщей *истории* это — не шутка, *это — не просто признание* большого *таланта или мастерства* поэта. От первого поэта страны требуется большее.

1. О ПЕРВОМ ПОЭТЕ И ОСТОРОЖНОСТИ

Г. В. Плеханов когда-то писал: «Когда художники становятся слепыми по отношению к важнейшим общественным течениям своего времени, тогда очень сильно понижается в своей внутренней стоимости природа идей, выражаемых ими в своих произведениях. А от этого неизбежно страдают и эти последние» («Искусство», с. 158). В самом деле, *только тот, кому «поэзия* любезна, приятна, *сладостна,* полезна, *как летом* сладкий *лимонад», может признать первым поэтом страны художника, не стоящего на высоте передовых идей* своего времени. Но ведь марксисты никогда не солидаризовались со взглядом Екатерины II на поэзию. Наоборот, им всегда был близок и понятен мощный образ великого поэта, нарисованный Лермонтовым:

Бывало, мерный звук твоих могучих слов
Воспламенял бойца для битвы:

Он нужен был толпе, как чаша для пиров,
Как фимиам в часы молитвы.

Твой стих, как божий дух, носился над толпой
И — отзыв мыслей благородных —
Звучал, как колокол на башне вечевой,
Во дни торжеств и бед народных.

Даже если признать поэтический дар Ахматовой очень крупным (этого вопроса мы коснемся еще не раз ниже), *первым поэтом ее можно назвать только при* том *условии, если ее поэзия* действительно является отзывом мыслей благородных, если Ахматова *не «слепа по отношению к важнейшим общественным течениям* своего времени».

Поэтому поэтическую характеристику Ахматовой я начну с выяснения социальной природы ее творчества. Какая социальная среда взрастила Ахматову? Чьи чувства и мысли выражает поэтесса? Вот — вопросы, на которые необходимо ответить прежде всего. Разумеется, каталог терминов, составленный Б. Арватовым * по стихам Ахматовой, сам по себе не может являться ответом, и попытка делать на основании одного этого каталога социологические выводы также пропитана идеализмом, как прежняя попытка выявить социальную природу Маяковского на основании анализа его синтаксиса. Путь к пониманию социальной природы Ахматовой лежит, как всегда, прежде всего, через анализ ее тематики и идеологии, а уже потом через изучение словаря, синтаксиса и т. п.

II. ГДЕ ТЫ РОСЛА, ГДЕ ТЫ ЦВЕЛА?

Критики уже давно отметили, что поэзия Ахматовой представляет из себя как бы сплошную автобиографию, как бы сплошной дневник. Эта черта позволяет довольно точно восстановить социальную обстановку, в которой сформировалась Ахматова (речь, понятно, идет не об индивидууме, а о поэте). Начнем с детства. Ахматова выросла в нужде, в низах, без образования? Нет!

В ремешках пенал и книги были,
Возвращалась я домой из школы **.

* См. статью Арватова «Гражд. Ахматова и тов. Коллонтай» в № 4—5 «Молодой гвардии». 1923. С. 150—151.

** Четки. Изд. 8-е. С. 59.

Поэтесса выросла. Где живет она? В хате землероба, в фабричном квартале, на мансарде? Вот небольшое стихотворение, дающее поистине классический ответ:

Течет река неспешно по долине,
Многооконный на пригорке *дом,*
И мы *живем, как при Екатерине,*
Молебны служим, урожая ждем.
Перенеся двухдневную разлуку,
К нам едет гость вдоль нивы золотой,
Целует бабушке в гостиной руку
И губы мне на лестнице крутой *.

Разве не *пахнуло от этих строк* (кстати, помеченных 1917 годом!) «*дворянским гнездом*» времен *Маниловых и Товстогубовых, Рудиных и Лаврецких?* Но, быть может, это стихотворение случайно и не типично? Вот другой яркий образец:

Весенним солнцем это утро пьяно,
И на террасе запах роз слышней,
А небо ярче синего фаянса.
Тетрадь в обложке мягкого сафьяна;
Читаю в ней элегии и стансы,
Написанные бабушке моей.
Дорогу вижу до ворот, и тумбы
Белеют четко в изумрудном дерне,
О, сердце любит сладостно и слепо!
И радуют пестреющие клумбы,
И резкий крик вороны в небе черной,
И в глубине аллеи арка склепа **.

Обстановка совершенно недвусмысленная: сафьяновый альбом бабушки, терраса, клумбы, фамильный склеп. С этой картиной вполне гармонирует и комната поэтессы:

Протертый коврик под *иконой;*
В прохладной комнате темно,
И густо *плющ* темно-зеленый
Завил широкое окно.
От роз струится *запах* сладкий,
Трещит *лампадка,* чуть горя.
Пестро расписаны укладки
Рукой любовной кустаря.
И у окна белеют пяльцы... ***

* Anno Domini MCMXXI. С. 91.
** Четки. С. 100.
*** Там же. С. 74.

Но культурная и утонченная воспитанница «дворянского гнезда» двадцатого века не может замкнуться в скорлупке своего родового имения. Она не может избегать большого города. Каков же городской быт Ахматовой?

Да, я любила их, те *сборища ночные,* —
На маленьком *столе стаканы ледяные,*
Над черным *кофеем* пахучий, тонкий *пар,*
Камина красного тяжелый, зимний *жар,*
Веселость едкую *литературной шутки*
И друга первый взгляд, беспомощный и жуткий*.

Это — дома, а вот — на улице:

...Ускоряя ровный бег
Как бы в предчувствии погони,
Сквозь мягко падающий снег
Под синей сеткой мчатся кони.
И раззолоченный гайдук
Стоит недвижно *за санями,*
И странно ты глядишь вокруг
Пустыми светлыми глазами**.

И здесь картина ясная: литературные журфиксы у камина с шампанским и черным кофе, прогулки на рысаках с раззолоченным гайдуком.

Перед нами — *тепличное растение, взращенное помещичьей усадьбой.* Только у человека, сросшегося с чванною, неискреннею, мертвящею обстановкой «большого света» (помните Лермонтовское: «среди ледяного, среди беспощадного света»), могли вырваться такие строчки:

Ведь где-то есть простая жизнь и свет
Прозрачный, теплый и веселый...
Там с девушкой через забор сосед
Под вечер говорит, и слышат только пчелы
Нежнейшую из всех бесед.
А мы живем торжественно и трудно,
И чтим обряды наших горьких встреч,
Когда, с налету, ветер безрассудный
Чуть начатую обрывает речь.
Но ни на что не променяем пышный
Гранитный город славы и беды,
Широких рек сияющие льды,
Бессолнечные, мрачные сады
И голос Музы еле слышный*.

---

* Белая стая. Изд. 2-е. С. 113.
** Anno Domini. С. 36.
*** Белая стая. С. 47.

Эти примеры, характеризующие социальную обстановку, взрастившую Ахматову, *придают* глубокий *смысл* составленному Арватовым *списку предметов,* наиболее часто *упоминаемых в книге «Четки».* Вот этот любопытный список: «Самое частое слово в книжке — «окно» (13 раз). Затем имеем названия: гостиная, столовая, спальная, комната (несколько раз), келья, шалаш, ложа, терраса, крокетная площадка, оранжерея, парник, экипаж. Далее: платье, юбка, воротник, петлица, шнурок, каблук, плащ, платок, вуаль, кольцо, муфта, перчатка, меха, куртка. Еще: стена, лампа, камин, свеча, стакан, стол, ставни, кресло, часы, дверь, подушка, постель, пенал, игрушка, фаянс, сафьян, парча, зеркало, гамак, блюдо, альбом, устрица, кот, сверчок. В довершение из других существительных: икона, аналой, бог, ангел, Христос, господь и святые» («Молодая гвардия». № 4—5. С. 151).

Я полагаю, что социальная среда, вскормившая творчество Ахматовой, выяснена достаточно. Это — *среда помещичьего гнезда и барского особняка.* Может, однако, возникнуть предположение, что Ахматова нашла в себе достаточно сил, чтобы вырваться из дворянского склепа. Быть может, она пропитала свои стихи мыслями, чувствами, образами, которые знаменуют разрыв с идеологией «благородного сословия»? Посмотрим.

III. БЛАГОЧЕСТИВАЯ ДЕВА АННА

Еще в 1914 году Иванов-Разумник отметил «узость поэтического кругозора» Ахматовой («Заветы», № 5). В самом деле, просматривая «Вечер» и «Четки», удивляешься *полному отсутствию* каких бы-то ни было *намеков на общественные интересы* автора. *Первые книги* нашей *поэтессы производят такое впечатление, будто для их автора не существует ничего, кроме* собственного «я» и его переживаний. Это — даже не индивидуализм. Индивидуализм характеризуется преувеличением роли и ценности личности, но вовсе не исключает общественных интересов, — лучшим примером может служить драма Ибсена или поэзия Маяковского. Узость же интересов Ахматовой отзывается форменным соллипсизмом. В этом отношении Ахматова только следует традиции символистов, лишний раз подтверждая ничтожность разногласий между символизмом и акмеизмом. Но у символистов замыкание в собственном «я» неизменно сопровождалось мистицизмом, религиозностью, порывами в потусторонний мир. То же самое мы находим и в

поэзии Ахматовой. *Мистика и религия пронизывают* самый *быт поэтессы*. Мы уже видели в комнате Ахматовой «протертый коврик под иконой» и слышали, как «трещит лампадка, чуть горя». В той же книге мы находим целое стихотворение «Исповедь», целиком посвященное одному из религиозных обрядов. Вот оно:

Умолк простивший мне грехи.
Лиловый сумрак гасит свечи,
И темная епитрахиль
Накрыла голову и плечи.
Не тот ли голос: «Дева! встань».
Удары сердца чаще, чаще...
Прикосновение сквозь ткань
Руки, рассеянно крестящей*.

Не только быт, но и вся *психика Ахматовой пронизана* насквозь *мистикой* и религиозностью. Только пять страниц отделяют в «Четках» «Исповедь» от стихотворения, представляющего из себя не что иное, как доподлиннейшую молитву:

Дал ты мне молодость трудную,
Столько печали в пути.
Как же мне душу скудную
Богатой тебе принести?
Долгую песню, льстивая,
О славе поет судьба.
Господи! я нерадивая,
Твоя скупая раба.
Ни розою, ни былинкою
Не буду в садах Отца.
Я дрожу над каждой соринкою,
Над каждым словом глупца**.

И вообще молитва чрезвычайно часто фигурирует в лирике Ахматовой. То последняя молится сама, то просит других помолиться за себя, то вспоминает о своих молитвах:

1) *Помолись* о нищей, о потерянной,
О моей живой душе
Ты, в своих путях всегда уверенный,
Свет узревший в шалаше... ***

2) Я научилась просто, мудро жить,
Смотреть на небо и *молиться Богу*... ****

---

* Четки. С. 58.
** Там же. С. 53.
*** Там же. С. 49.
**** Там же. С. 40.

3) Я только сею. Собирать
Придут другие. Что же!
И жниц ликующую рать
Благослови, о Боже.
А чтоб тебя благодарить
Я смела совершенней,
Позволь мне миру подарить
То, что любви нетленней... *

4) Столько *поклонов в церквах* положено
За того, кто меня любил... **

Для человека, постоянно пребывающего в молитвенном настроении, для человека, который говорит про себя — «в то время я гостила на земле» ***, нет ничего более естественного, как постоянно мечтать о приближении какой-то мистической тайны, о приближении чего-то чудесного:

Лучи зари до полночи горят.
Как хорошо в моем затворе тесном!
О самом нежном, о всегда чудесном
Со мною Божьи птицы говорят.
Я счастлива. Но мне всего милей
Лесная и пологая дорога,
Убогий мост, скривившийся немного,
И то, что ждать осталось мало дней ****.

Эти благочестивые настроения находят в себе выражение и в поэтических образах, и в способе выражения Ахматовой. Вот наудачу несколько образчиков:

1) Все равно, что ты наглый и злой,
Все равно что ты любишь других.
Предо мной золотой аналой,
И со мной сероглазый жених... *****

2) И я стану — *Христос помоги* —
На покров этот светлый и ломкий... [6]*

3) А юность была — как *молитва* воскресная... [7]*

* Белая стая. С. 13.
** Там же. С. 40.
*** Четки. С. 79.
**** Белая стая. С. 60.
***** Четки. С. 26.
[6]* Там же. С. 27.
[7]* Белая стая. С. 18.

4) Но клянусь тебе — *ангельским* садом,
Чудотворной иконой клянусь... *

Вот уж поистине, «без бога — ни до порога». О чем бы ни говорила поэтесса, обязательно в нос ударит запах ладана.

Плеханов давно уже дал блестящую характеристику солипсических и мистических построений буржуазно-дворянских художников эпохи заката их класса. Разве не применимы полностью к Ахматовой слова основоположника русского марксизма, написанные по поводу «теоретических» волхвований Зинаиды Гиппиус: «Когда у человека все “рушилось”, кроме его собственного “я”, тогда ничто не мешает ему играть роль спокойного летописца великой войны, происходящей в недрах современного общества. Впрочем, нет. И тогда есть нечто, мешающее ему играть эту роль. Этим нечто будет как раз то отсутствие всякого общественного интереса, которое так ярко характеризуется в приведенных мною строках Баррэса. Зачем станет выступать в качестве летописца общественной борьбы человек, нимало не интересующийся ни борьбой, ни обществом? Все, касающееся такой борьбы, будет навевать на него непреодолимую скуку. И если он художник, то он в своих произведениях не сделает на нее и намека. Он и там будет заниматься “единственной реальностью”, то есть своим “я”. А так как его “я” может все-таки соскучиться, не имея другого общества, кроме самого себя, то он придумает для него фантастический, “потусторонний” мир, высоко стоящий над землею и над всеми земными “вопросами”. Так и делают многие из нынешних художников» («Искусство». С. 172—173).

Уже одно наличие в творчестве Ахматовой православных и мистических мотивов, реакционность которых так наглядно вскрыта Плехановым, заставляет очень задуматься прежде, чем преподносить нашей поэтессе лавровый венок с надписью «первому поэту земли русской». Ведь православные молитвословия Ахматовой раздаются не в дни протопопа Аввакума и боярыни Морозовой, а через 76 лет после того, как Белинский написал свои бессмертные строки: «Россия видит свое спасение не в мистицизме, не в аскетизме, не в пиетизме, а в успехах цивилизации, просвещения, гуманности. Ей нужны не проповеди (довольно она слышала их!), не молитвы (довольно она твердила их!), а пробуждение в народе чувства человеческого достоинства, столько веков потерянного в грязи и соре, — пра-

---

* Anno Domini. С. 19.

ва и законы, сообразные не с учением церкви, а с здравым смыслом и справедливостью, и строгое по возможности их исполнение» («Письмо к Гоголю», изд. «Красная Новь». С. 15). Не являются ли эти вулканические строки прямой отповедью ахматовской мистике?

И тысячу раз прав тов. Л. Д. Троцкий, когда пишет: «Самый малый круг личной лирики имеет неоспоримейшее право на существование в рамках нового искусства. Более того, новый человек не сформируется без новой лирики. Но чтобы создать ее, поэт сам должен почувствовать мир по-новому. Если над его объятием склоняется непременно Христос или сам Саваоф (как у Ахматовой, Цветаевой, Шкапской и др.), то уж один этот признак свидетельствует о ветхости такой лирики, об ее общественной, а следовательно, и эстетической непригодности для нового человека. Даже там, где эта терминология не столько в переживаниях, сколько в словесных пережитках, она свидетельствует, по меньшей мере, о косности психики и уже этим вступает в противоречие с сознанием нового человека. Никто не ставит и не собирается ставить поэтам тематических заданий. Благоволите писать о чем вздумается! Но позвольте новому классу, считающему себя — с некоторым основанием — призванным строить новый мир, сказать вам в том или другом случае: если вы мироощущение Домостроя переводите на язык акмеизма, то это не делает вас новыми поэтами» («Правда» от 26 июля 1923 года).

IV. ВЕСЬ МИР — В ЛЮБВИ

Единственной эмоцией, которая появляется в первых двух книгах Ахматовой наряду с молитвенным настроением, является эмоция эротическая в различных проявлениях. Эта черта не вносит диссонанса в те свойства психики Ахматовой, которые выяснены предшествующим анализом. Наоборот, *разделение* своего *времени* между молитвой в любовным увлеченьем, разве это не типично для представительницы «благородного дворянского сословия» вообще и в период упадка этого класса в особенности.

Откуда берется эта неимоверная гипертрофия эротических эмоций? Предоставим слово для ответа Ахматовой:

Жарко веет ветер душный,
Солнце руки обожгло,
Надо мною свод воздушный,
Словно синее стекло;

Сухо пахнут иммортели
В разметавшейся косе,
На стволе корявой ели
Муравьиное шоссе;
Пруд лениво серебрится,
Жизнь по-новому легка.
Кто сегодня мне приснится
В пестрой сетке гамака?

Признание ценнейшее! Жажда любовных увлечений рождается «в пестрой сетке гамака» во время сладостного безделья. Только на почве полного отрыва от производительного труда и общественной работы может возникнуть это сосредоточие всех своих чувств и помыслов на эротике. Любовь для Ахматовой — все. Она — ее безраздельный господин, она застилает все остальное. Об этом свидетельствует множество стихов нашей поэтессы:

1) Не любишь, не хочешь смотреть?
О как ты красив, проклятый!
И я не могу взлететь,
А с детства была крылатой.
Мне очи застил туман,
Сливаются вещи и лица,
И только красный тюльпан,
Тюльпан у тебя в петлице*.

2) Десять лет замираний и криков,
Все мои бессонные ночи
Я вложила в тихое слово**.

3) Умирая, томлюсь о бессмертьи.
Низко облако пыльной мглы...
Пусть хоть голые красные черти,
Пусть хоть чан зловонной смолы!
Приползайте ко мне, лукавьте,
Угрозы из ветхих книг.
Только память вы мне оставьте,
Только память в последний миг.
Чтоб в томительной веренице
Не чужим показался ты,
Я готова платить сторицей
За улыбки и за мечты... ***

Да и кроме этих прямых признаний изумительная гипертрофия любовных эмоций прекрасно характеризуется тем фактом,

* Четки. С. 10.
** Там же. С. 11.
*** Там же. С. 56.

что тема *почти всех* стихотворений первых двух книг Ахматовой — любовное переживание. Любовь весенняя, но чаще безнадежная. *Любовная радость, но чаще любовная драма.* Любовные драмы, — их особенно много в маленьких белых книжках нашей поэтессы! Вот одна из этих комнатных «трагедий»:

Сжала руки под темной вуалью...
«Отчего ты сегодня бледна?» —
Оттого, что я терпкой печалью
Напоила его допьяна.
Как забуду? Он вышел шатаясь;
Искривился мучительно рот...
Я сбежала, перил не касаясь,
Я бежала за ним до ворот.
Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
Все, что было. Уйдешь, я умру».
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: «Не стой на ветру» *.

V. БОЛЬНАЯ ЛЮБОВЬ

Осинский сказал про Ахматову: «Особенно сильна она в изображении неудавшейся отвергнутой любви». Это верно, но не полно и не точно. Любовь Ахматовой проникнута болью и страданием не только и не столько потому, что она не встречает взаимности, сколько потому, что она насквозь пропитана надломом и неврастенией, — свойствами утонченной аристократки «конца века»:

1) Как соломинкой, пьешь мою душу.
Знаю, вкус ее горек и хмелен.
Но я пытку мольбой не нарушу.
О, покой мой многонеделен... **

2) Ты пришел меня утешить, милый,
Самый нежный, самый кроткий...
От подушки приподняться нету силы.
А на окнах частые решетки.
Мертвой, думал, ты меня застанешь,
И принес веночек неискусный.
Как *улыбкой* сердце *больно ранишь,*
Ласковый, насмешливый и грустный.
Что теперь мне смертное томленье!
Если ты еще со мной побудешь,

* Там же. С. 91.
** Там же. С. 96.

Я у Бога вымолю прощенье.
И тебе, и всем, кого ты любишь... *

Апофеозом такой «любви» может явиться следующее стихотворение:

Было *душно от* жгучего *света,*
А взгляды его, как *лучи.*
Я только вздрогнула: *этот*
Может меня приручить.
Наклонился — он что-то скажет...
От лица отхлынула кровь.
Пусть камнем надгробным ляжет
На жизни моей любовь **.

У Ахматовой даже любовь девочки, «что ходит в город продавать камсу», имеет много общего с «камнем надгробным»!

Щеки бледны, руки слабы,
Истомленный взор глубок,
Ноги ей щекочут крабы,
Выползая на песок.
Но она уже не ловит
Их протянутой рукой,
Все сильней биенье крови
В теле, раненном тоской ***.

Для Ахматовой характерна не только надрывность и неврастеничность любви, поэтесса не только подчеркивает болезненный страдальческий оттенок своих любовных эмоций, но и смакует эти страдания, упивается ими, славит их:

Слава тебе, безысходная боль! ****

Таким настроениям вполне соответствует и словарь поэтессы. Арватов, путем лексического анализа стихов Ахматовой, получил следующие результаты: «В книге «Четки» слово «смерть» и производные встречается 25 раз. Затем идут: тоска (7), печаль (7), томление (7), мука, боль, грусть, горе, скорбь, тяжесть, горький; любимый цвет Ахматовой — черный; вещи и улыбка — неживые; дальше наудачу: как невесело вместе нам, скорбные скрипки, горько вспоминаю, тяжкий день, горькая слава и т. д. и т. п.; из эпитетов особенно часты — тайный и странный («Молодая гвардия». № 4—5. С. 150).

* Там же. С. 55.
** Там же. С. 9.
*** Там же. С. 118.
**** Там же. С. 115.

И как бы мучительна ни была любовь, как бы ни ложилась она на сердце «камнем надгробным», расстаться с ней еще страшней:

1) После ветра и мороза было
Любо мне погреться у огня.
Там *за сердцем я не уследила,*
И его украли у меня.
. . . .
Ах! не трудно угадать мне вора,
Я его узнала по глазам. —
Только *страшно* так, *что* скоро, скоро
Он вернет свою *добычу* сам*.

2) Ах, дверь не запирала я,
Не зажигала свеч,
Не знаешь, как усталая,
Я не решалась лечь.
Смотреть, как гаснут полосы
В закатном мраке хвои,
Пьянея звуком голоса
Похожего на твой;
И знать, что *все потеряно,*
Что *жизнь — проклятый* ад.
О, *я была уверена.*
Что ты придешь назад**.

3) Ты всегда таинственный и новый,
Я тебе послушней с каждым днем,
Но любовь твоя, о, друг суровый,
Испытание железом и огнем.
Запрещаешь петь и улыбаться,
А молиться запретил давно.
Только б мне с тобою не расстаться,
Остальное все равно!***

А если разрыв произойдет бесповоротно, тогда выход один:

Неужели ты обидишь
Так, как в прошлый раз;
Говоришь, что рук не видишь,
Рук моих и глаз.
У тебя светло и просто.
Не гони меня туда,
Где *под душным сводом моста,*
Стынет *грязная* вода****.

* Там же. С. 16.
** Там же. С. 109.
*** Anno Domini. С. 68.
**** Четки. С. 35.

VI. МОЛИТВА МЕЖДУ ОБЪЯТИЙ

Удивляться такому исходу не приходится: социальные связи отсутствуют, общественной работы нет, производительного труда — тоже. Если отнять любовь, что же останется? Религия? Но ведь сама по себе она не может покрыть в XX веке все запросы душевной жизни молодой, импульсивной аристократки. Действительно, несмотря на все любовные надрывы, Ахматова до конца уделяет эротическим мотивам главное внимание, отнюдь не заменяя их мотивами религиозными, но тесно переплетая эти настроения друг с другом. Эйхенбаум отмечает «парадоксальный своей двойственностью (вернее — оксюморностью) образ героини — не то «блудницы» с бурными страстями, не то нищей монахини, которая может вымолить у Бога прощенье». (Б. Эйхенбаум. «Анна Ахматова». Пг., 1923. С. 114). Парадоксальность здесь только видимая. Ведь даже Хулио Хуренито знал, каковы взаимоотношения между монашеским аскетизмом и плотской страстностью. *Мистика и эротика у Ахматовой переплелись* настолько тесно, что *друг от друга их* никак *не отделишь:*

Под крышей промерзшей пустого жилья
Я мертвенных дней не считаю,
Читаю посланья Апостолов я,
Слова Псалмопевца читаю.
Но звезды синеют, но иней пушист,
И каждая встреча чудесней, —
А в Библии красный кленовый лист
Заложен на Песни Песней*.

Особенно наглядно это причудливое переплетение выражено в следующих строчках:

Но клянусь тебе *ангельским садом,*
Чудотворной иконой клянусь
И *ночей* наших *пламенных чадом***.

Разве не шедевр — это сочетание?

Само собою разумеется, что смена любовных увлечений, по уверению Ахматовой, это — только поиски некоего предназначенного провидением Жениха (обязательно с прописной буквой!):

---

* Белая стая. С. 35.

** Anno Domini. С. 19.

Прости, что я жила скорбя
И солнцу радовалась мало
Прости, прости, что за тебя
Я слишком многих принимала*.

Поэма «У самого моря» — не что иное, как *мистическая повесть об ожидании таинственного Жениха*.

Таков специфический характер ахматовской эротики, выросшей на вполне определенной социальной почве.

VII. В ТЕНЕТАХ КОМ-ФЕМИНИЗМА

Казалось бы, среди коммунистов не найтись чудаку или путанику, который способен узреть в стихах Ахматовой черты новой психологии, близкой рабочему классу. Но наша эпоха — время самых неожиданных метаморфоз, самых странных противоречий. В конце концов, раз нашлись в свое время большевики, желавшие сочетать Маха, Авенариуса и Бергсона с Марксом, почему не найтись сейчас коммунистам, чающим повенчать Ахматову с Цеткиной? А. М. Коллонтай, ничтоже сумнящеся, глаголет: «Ахматова вовсе не такая нам “чужая”, как это кажется с *первого* взгляда. В ее трех белых томиках трепещет и бьется живая, близкая, знакомая нам душа женщины современной переходной эпохи, эпохи ломки человеческой психологии, эпохи мертвой схватки двух культур, двух идеологий — буржуазной и пролетарской. Анна Ахматова — на стороне не отживающей, а создающейся идеологии» («Молодая Гвардия», № 2 за 1923 г., с. 162). Умри, Денис, лучше не напишешь! Какими же непостижимыми путями пришла тов. Коллонтай к такому бесподобному утверждению? Какие аргументы выдвигает она в защиту своей абсурдной концепции? Послушаем:

«Две основных темы, два мотива повторно звучат в ее стихах: конфликт в любви из-за непризнания в женщине со стороны мужчины ее человеческого “я”. Конфликт в душе самой женщины из-за неумения совместить любовь и участие в творчестве жизни» (там же, с. 166).

Итак, Ахматова — идеолог новой женщины потому, что у нее нашел отражение любовный конфликт из-за непризнания мужчиной *ее* права на творчество. В качестве доказательства выдвигается то обстоятельство, что, описывая прощальное свидание с любимым, Ахматова, между прочим, сообщает:

---

* Белая стая. С. 102.

Он говорил о лете и о том,
Что быть поэтом женщине — нелепость*.

Аргумент, отличающийся такой же неотразимостью и смертоносностью для врага, какою отличались во время русско-японской войны иконы, усиленно поставлявшиеся в русскую армию вместо недостававших снарядов. Тов. Арватов очень резонно возразил тов. Коллонтай: «Тов. Коллонтай не замечает одной простой вещи: раз у той или другой женщины имеется хоть какой-нибудь творческий путь, то этим самым предполагается борьба против любых покушений на него. Иначе говоря, буржуазная женщина, т. е. женщина с буржуазным творческим материалом, будет бороться за него в меру наличия этого материала точно так же, как работница — за свой. Не факт борьбы определяет социальную принадлежность женщины, а объект борьбы и ее методы. В противном случае пришлось бы счесть “пролетарками” — Клеопатру, де Сталь, Сарру Бернар и многих других» (Молодая Гвардия. № 4—5. С. 148—149).

Таким образом, *даже самая постановка вопроса Коллонтай* неправильна и насквозь *пропитана* чистейшим *буржуазным феминизмом*. Но дело не в этом. *Коллонтай* не только не марксистски ставит общий вопрос, она совершенно *искажает* самый *смысл стихов Ахматовой*. Причины надрыва ахматовской любви следует искать отнюдь не в посягательствах мужчины на творческую деятельность женщины, и вовсе не творческую женскую личность символизирует «белая птица». Вот прекрасное доказательство.

Был он ревнивым, тревожным и нежным,
Как Божие солнце, меня любил,
А чтобы она не запела о прежнем,
Он белую птицу мою убил.
Промолвил, войдя на закате в светлицу:
«Люби меня, смейся, *пиши* стихи!»
И я закопала веселую птицу
За круглым колодцем у старой ольхи.
Ему обещала, что плакать не буду,
Но каменным сделалось сердце мое,
И кажется мне, что всегда и повсюду
Услышу я сладостный голос ее**.

Как видит читатель, «он» вовсе не запрещает «ей» писать стихи, и мистический смысл «белой птицы» — совершенно

---

* Четки. С. 29.

** Белая стая. С. 15.

иной. Корни болезненности ахматовской эротики надо искать в аристократической изломанности, интеллигентском надрыве и в обычных любовных передрягах, объясняющихся такими моментами, как «измены», отсутствие взаимности и т. д. Только подмена мыслей и чувств *Ахматовой мыслями* и чувствами *Коллонтай* может привести к иным выводам. Чтобы ознакомиться с методами аргументации тов. Коллонтай, остановлюсь на очень ярком примере. У Ахматовой есть следующее стихотворение:

Звенела музыка в саду
Таким невыразимым горем.
Свежо и остро пахли морем
На блюде устрицы во льду.
Он мне сказал: «Я верный друг!»
И моего коснулся платья.
Как непохожи на объятья
Прикосновенья этих рук.
Так гладят кошек или птиц,
Так на наездниц смотрят стройных.
Лишь смех в глазах его спокойных
Под легким золотом ресниц.
А скорбных скрипок голоса
Поют за стелющимся дымом:
Благослови же небеса:
Ты первый раз одна с любимым*.

Кажется, дело ясное: «невыразимое горе» объясняется тем, что «непохожи на объятья прикосновенья этих рук», что «*любимый*» *не относится к* «ней» с достаточно глубокой *любовью*. И ни при чем тут новая женщина. Но, как писал тов. Троцкий по поводу талмудических изощрений Каутского, зачем же существует искусство экзегетики? Под пером Коллонтай стихотворение Ахматовой приобретает такой смысл: «В саду играет музыка. Первое свидание, но для нее музыка звучит, полная «невыразимого горя». Он, — избранник, — не слышит работы ее души, он не угадывает ее запросов, он не видит в ней ее настоящее самоценное «я»... Для него она лишь «видовое» — женщина.

Так гладят кошек или птиц,
Так на наездниц смотрят стройных...

И в голосе скрипок, поющих в саду, ей слышится горькая ирония над желанным часом первого свидания:

---

* Четки. С. 13.

Благослови же небеса,
Ты первый раз одна с любимым»... *

Изумительно приятный метод, — и легкий, и выгодный: *приведи пару строк из стихотворения, добавь несколько своих собственных мыслей и назови сей* противоестественный *союз изложением мысли поэта*. Применим, к примеру, этот замечательный метод к одному из ранних мистических стихов Блока (из книги «Распутья» 1902—1904 гг.):

Покраснели и гаснут ступени.
Ты сказала сама: — Приду.
У входа в сумрак молений
Я открыл мое сердце. — Жду.
Что скажу я тебе — не знаю.
Может быть, от счастья умру.
Но огнем вечерним сгорая,
Привлеку и тебя к костру.
Расцветает красное пламя.
Неожиданно сны сбылись.
Ты идешь. Над храмом, над нами —
Беззакатная глубь и высь**.

Теперь изложим это стихотворение по методу Коллонтай: в закатный час поэт ждет свою милую. Он весь полон любовью, весь полон смутных порывов, но в то же время жаждет привлечь свою любимую «к костру» социального служения.

Расцветает красное пламя.
Неожиданно сны сбылись.

И при свете этого мощного пламени революции, среди сбывающихся снов о свободе происходит свидание поэта с любимой, и это свидание растворяется в «беззакатной глуби и выси».

Задание выполнено: ультрамистическое стихотворение молодого поклонника Прекрасной Дамы легко превращено, при помощи двух-трех порций отсебятины, в революционное. Пусть кто-нибудь попробует доказать, что метод тов. Коллонтай чем-нибудь отличается от этого эксперимента.

Все попытки Коллонтай подкрепить свои утверждения примерами построены по тому же образцу. Пусть читатель хотя бы перечтет приведенное выше стихотворение «Сжала руки под темной вуалью», а затем прочтет на стр. 167 «Молодой гвардии» «изложение» этого стихотворения Коллонтай.

---

* Молодая гвардия. № 2. С. 166.

** *Блок А.* Стихотворения. Книга первая. Изд. 4. С. 186.

Итак, *попытка провозгласить Ахматову идеологом новой женщины является покушением с негодными средствами*. Видимо, тов. Коллонтай совершенно отчаялась найти в современной русской литературе свой излюбленный тип «холостой женщины» (заглянуть, в поисках новой женщины, в «Неделю» Либединского и познакомиться с Симковой или прочитать в «В огне» Александровского — недосуг, дипломатическая работа мешает), если приходится производить в этот чин Ахматову, близкую даже не отделу записи актов гражданского состояния, а церковному аналою!

Но оставим тов. Коллонтай и ее феминистские видения. Мы видим, что остается в силе *вывод об узости ахматовского мирка, ограничиваемого комнатными эротическими и молитвенными эмоциями*. Этим мотивам творчества Ахматовой соответствует и ее форма.

«Ахматова, — пишет Эйхенбаум, — утвердила малую форму, сообщив ей интенсивность выражениях Образовалась своего рода литературная “частушка”. Это сказалось как на величине стихотворений, так и на их строении. Господствуют три или четыре строфы — пять строф появляется сравнительно редко, а больше семи не бывает. Особую смысловую сгущенность и законченность получают восьмистишия, которые выделяются у Ахматовой как по числу, так и по самому своему характеру». И тут же Эйхенбаум подтверждает свое замечание интересными цифрами: «В “Вечере” — восьмистишия — 7,5%, 3 строфы — 42,5%, 4 строфы 37,5%; в “Четках” — восьмистишия 15,4%, 3 строфы 40,4%, 4 строфы 21,1%; в “Белой стае” — восьмистишия 18%, 3 строфы 44,5%, 4 строфы 15,6%. Другие формы выражаются в величинах от 1 до 5%. У Блока меньше 4 строф редко, большинство — от 5 до 11 строф» («Анна Ахматова», с. 33—34).

Тот факт, что у Ахматовой имеется большая поэма «У самого моря», изданная даже отдельной книжкой, этого положения не опровергает, ибо, как правильно замечает Эйхенбаум, «поэма “У самого моря” (1915 года) — скорее свод ранней лирики, чем самостоятельный эпос. Недаром здесь повторяется целый ряд слов и стилистических деталей, знакомых нам по лирическим стихам “Вечера” и “Четок”» (там же, с. 132).

Узости мирка Ахматовой (при утонченности ее переживаний) соответствует и словарь поэтессы. Вот что пишет про него Эйхенбаум: «Ахматова расширяет свой словарь очень медленно — не столько увеличивает количество употребляемых слов, сколько сгущает и разнообразит смысловое качество выбран-

ных ею и потому постоянно повторяющихся выражений. Душный ветер, душная тоска, душный хмель, душная земля, “было душно от жгучего света”, “было душно от зорь нестерпимых” — в этих сочетаниях слово “душный” наделяется особой эмоциональной выразительностью. Самые обыкновенные слова, благодаря своей артикуляционной характеристике и сочетанию с другими словами, приобретают значительность помимо своего прямого смысла» (там же, с. 112).

Как видит читатель, все эти формальные приемы вполне гармонируют с содержанием и настроением эротически-мистических первых двух книг Ахматовой. Не противоречит этому и еще одна особенность, отмеченная тем же Эйхенбаумом. «Очень редко фразы идут в последовательном и связном порядке, большею частью связи отсутствуют — образуются резкие скачки, делающие поэтическую речь Ахматовой судорожно-напряженной» (там же, с. 39). Этим объясняется черта, отмеченная в свое время Гумилевым в рецензии на «Четки»: «Для ритмики Ахматовой характерна слабость и прерывистость дыхания. Четырехстрочная строфа, а ею написана почти вся книга, слишком длинна для нее. Ее периоды замыкаются чаще всего двумя строками, иногда тремя, иногда даже одной» (*Гумилев Н*. «Письма о русской поэзии». Пг., 1923. С. 192).

VIII. РАЗУМЕЙТЕ, ЯЗЫЦЫ, И ПОКОРЯЙТЕСЯ, ЯКО С НАМИ — БОГ!

Все эти характерные черты творчества Ахматовой с полной отчетливостью наметились в первых двух ее книгах. *В полной мере сохранились они* в двух *последних* («Белая стая» и «Anno Domini», *но в них* к охарактеризованным мотивам *прибавилась* новая черта, — некоторая *примесь общественных тем.* Простая хронологическая справка объясняет в чем дело: последние книги охватывают стихи *1914—1921* гг. Грохот мировой войны, а затем революции заставил дрожать и стекла изящного будуара Ахматовой.

Как восприняла Ахматова империалистическую войну? У нее имеется стихотворение, носящее знаменательное название «Июль 1914»:

Пахнет гарью.
Четыре недели
Торф сухой по болотам горит.
Даже *птицы* сегодня *не пели,*
И осина уже *не дрожит.*

Стало солнце немилостью Божьей,
Дождик с Пасхи полей не кропил.
Приходил одноногий прохожий
И один на дворе говорил:
«Сроки страшные близятся. Скоро
Станет тесно от свежих могил.
Ждите глада, и труса, и мора,
И затменья небесных светил.
Только нашей земли не разделит
На потеху себе супостат:
Богородица белый расстелет
Над скорбями великими плат» *.

В этом стихотворении сформулировано полностью ахматовское восприятие войны: мистика, страшные приметы (честное слово, князь Игорь Святославович, пренебрегший приметами, был куда современнее Ахматовой) и патриотическая уверенность в победе над «супостатом», базирующаяся на вере в помощь богородицы. Да и трудно ожидать иной позиции от православнейшей питомицы помещичьей усадьбы.

Воспылав патриотическим энтузиазмом, Ахматова очень не плохо восприняла программу войны российского империализма:

Буду черные грядки холить,
Ключевой водой поливать;
Полевые цветы на воле,
Их не надо трогать и рвать.
Пусть их больше, чем звезд зажженных
В сентябрьских небесах —
Для детей, для бродяг, для влюбленных
Вырастают цветы на полях.
А мои — для святой Софии
В тот единственный светлый день,
Когда возгласы литургии
Возлетят под дивную сень... **

Сазонов, Милюков и другие апостолы «великодержавности» могли быть довольны: если бы армии русского империализма вошли в Константинополь, а русский военный флот гордо проплыл по проливам, нашлось бы кому осыпать цветами победителей. Разумеется, тузы землевладения и промышленности думали бы в этот момент о новых перспективах русского хлебного экспорта и новых огромных прибылях, а Ахматова в

* Белая стая. С. 66.

** Anno Domini. С. 145.

мистическом экстазе умилялась бы крестом на софийском соборе и триумфом православия. Но *классовая природа торжества хлебных экспортеров и православнейшей поэтессы* была бы *одна и та же*.

Таким образом, раскаты войны потревожили Ахматову в ее зачарованном терему. Страшная опасность, угрожающая ее возлюбленному миру, — «Святой Руси» с ее церковным благолепием и дворянскими гнездами, наконец, гибель на фронте многих блестящих представителей той же касты, к которой принадлежала Ахматова, — все это не могло не отразиться в ее творчестве. Начинают звучать мотивы подчинения личного чувства — общественному (общественность эта, впрочем, довольно специфическая). Ахматова призывает родственницу убитого на фронте утешиться:

Пусть дух твой станет тих и покоен,
Уже не будет потерь:
Он божьего воинства новый воин,
О нем не грусти теперь.
И плакать грешно, и грешно томиться
В милом, родном дому.
Подумай, ты можешь теперь молиться
Заступнику своему*.

И, наконец, в 1915 году Ахматова пишет «Молитву», проникнутую готовностью пожертвовать всем во имя военной победы:

Дай мне горькие годы недуга,
Задыханья, бессонницу, жар,
Отыми и ребенка, и друга,
И таинственный песенный дар.
Так молюсь за твоей литургией
После стольких томительных дней,
Чтобы туча над темной Россией
Стала облаком в славе лучей**.

Это настроение совсем напоминает настроение Жанны Д'Арк, с той только разницей, что настроение Ахматовой остается настроением, а Орлеанская дева «одела латы боевые», «в железо грудь младую заковала» и «Карла в Реймс ввела принять корону», но, видимо, активность французской крестьянки XV века и российской дворянки XX различна.

---

* Белая стая. С. 71.

** Там же. С. 73.

Таким образом, к двум основным *мотивам творчества* Ахматовой — *эротике и мистике, война присоединила* третий мотив — *мистический национализм*.

Это отразилось и на формальных приемах нашей поэтессы. «Остается указать, — пишет Эйхенбаум, — на интонацию торжественную, витийственную, которая особенно развита в “Белой стае” и в последующих сборниках, — вместе с возрождением строгих метров. Эта интонация иногда соединяется с разговорной, иногда же превращается в интонацию проповеди или сурового наставления. Формы молитвы, проповеди или торжественно-риторического слова особенно характерны для двух последних сборников. Первоначально не дававшийся Ахматовой стиль торжественной декламации теперь становится основным. Являются своеобразные архаические обороты, напоминающие Тютчева или Хомякова» («Анна Ахматова», стр. 82).

IX. В «БЕСПАМЯТСТВЕ СМУТЫ»

Наступила великая революция. После всего, что мы узнали, вряд ли можно было долго сомневаться в том, как откликнется наша поэтесса на события революционного пятилетия. Никого не удивит сорвавшаяся в 1921 году с губ Ахматовой характеристика — «*беспамятство смуты*» *. Да и как же не «смута», когда большевики перевернули вверх дном весь привычный строй жизни, а восставшая масса стала беспощадно расправляться с золотопогонными представителями «благородного дворянского сословия»:

Для того ль тебя носила
Я когда-то на руках,
Для того ль сияла сила
В голубых твоих глазах!
Вырос стройный и высокий,
Песни пел, мадеру пил,
К Анатолии далекой
Миноносец свой водил.
На Малаховом кургане
Офицера расстреляли.
Без недели двадцать лет
Он глядел на божий свет **.

* Anno Domini. С. 41.
** Белая стая. С. 72.

Были миноносцы, были блестящие офицеры с силой в глазах, были песни, мадера, а пришли большевики и вот — массовые расстрелы офицеров в Севастополе, крушение всего милого привычного мирка, конец жизни «как при Екатерине» с молебнами и урожаями. Где уж тут в вихре революции сохраниться розам возле террасы и «протертому коврику под иконой»! Ведь когда-то Верхарн в своих бессмертных «Восстании» и «Мятеже» прекрасно прочувствовал, что во время революционного вихря «зовут, приближаются, ломятся в двери, удары прикладов качают окно», и «разбиты спокойные стекла икон».

Потрясенная громовым крушением всего привычного мира, Ахматова с неверием *и ненавистью смотрит на революцию,* которая ей представляется в виде какого-то чудовищного danse macabre'а. Вот замечательное стихотворение, написанное в 1919 г. и являющееся наиболее сжатой и четкой формулой ахматовского восприятия революции:

Чем хуже этот век предшествующих? Разве
Тем, что в чаду печали и тревог
Он к самой черной прикоснулся язве,
Но исцелить ее не мог.
Еще на западе земное солнце светит,
И кровли городов в его лучах блестят,
А здесь уж белая дома крестами метит
И кличет воронов, и вороны летят*.

Это восьмистрочие настолько откровенно и выразительно, что не нуждается в комментариях.

Естественно, что носители «смуты» вызывают у Ахматовой чувство острой классовой вражды. Недаром вырвались у нее такие строки:

Нам встречи нет.
Мы в разных станах
Туда ль зовешь меня, наглец,
Где брат поник в кровавых ранах
Принявши ангельский венец?**

Это стихотворение написано поэтессой, явно взлелеянной Дворянством, в Питере, в 1921 году. Может ли быть хоть какое-нибудь сомнение в том, о каких «станах» идет речь и к какому стану с ненавистью обращается поэтесса?

Казалось бы, органическая враждебность Ахматовой к революции бесспорна, но... каждый Мах имеет своего Богданова.

* Anno Domini. С. 82.

** Там же. С. 11.

Тов. Осинский в цитированной выше статье утверждает: «Мы раньше сказали, что Ахматова и новые читатели стоят на разных полюсах, и что общественная ориентация у ней, несомненно, старой буржуазной закваски. Но Анна Ахматова поняла, что революция есть коренной, внутренний сдвиг всей нашей жизни, что сделал ее (беря термины, соответствующие ее общественной точке зрения) русский народ, а не “самозванцы и насильники”, и что этот перелом уже не повернуть вспять. Она чувствует также, что какая-то новая, свежая жизнь (пусть критики извинят и нас за штампованные слова) возникает из потрясений революции».

Осинский в качестве доказательства приводит следующее стихотворение:

Все расхищено, предано, продано,
Черной смерти мелькало крыло,
Все голодной тоскою изглодано,
Отчего же нам стало светло?
Днем дыханьями веет вишневыми
Небывалый под городом лес,
Ночью блещет созвездьями новыми
Глубь прозрачных июльских небес.
И так близко подходит чудесное
К развалившимся грязным домам,
Никому, никому неизвестное,
Но от века желанное нам*.

Осинский считает неправильными утверждения зарубежных рецензентов, будто это стихотворение является намеком на то, что Ахматова ожидала избавления от белых генералов. Толкование эмигрантских писак, действительно, слишком прямолинейно и тупо. Но все-таки они ближе к истине, чем Осинский, утверждающий, что Ахматова этим стихотворением воспела революцию, «воспела то прекрасное, что родилось в огне ее и подходит все ближе, что мы еще завоюем, вырвавшись из уз голода и нужды».

Предаваться мечтаниям никому не возбраняется, но если хотят сделать свои мечтания общеупотребительными, то не мешает прибегнуть к аргументации. У Осинского имеется один «ошеломляющий» аргумент: стихотворение революционно, *ибо посвящено жене* видного *большевика* Рыкова. Оказывается, рецепт писания революционных стихов очень прост: напиши какую угодно контрреволюционную блажь, надпиши сбоку сверху

---

* Там же. С. 7.

«Н. Осинскому», и все спасено, — стихотворение стало революционным!

По существу же что имеем мы в этом стихотворении? Довольно обычный для мистиков мотив. Читатель помнит, что еще ранее «божьи птицы говорили» с Ахматовой «о всегда чудесном». И вот, когда привычный мир развалился, когда «все расхищено, предано, продано», Ахматова ищет спасения в этом самом «чудесном», в мистическом чаянии каких-то небывалых чудес. Это, разумеется — не ожидание белых *генералов, но* это — *и не воспевание революции*. Это — нечто родственное эсхатологическим чаяниям Владимира Соловьева и Андрея Белого, чаяниям конца мира и пришествии Мессии.

X. МЕСТО АХМАТОВОЙ В ПОЭЗИИ

Пора возвратиться к вопросу, поставленному в начале статьи, — о месте Ахматовой в современной русской литературе.

Поэзия Ахматовой — небольшой красивый осколок дворянской культуры. Не может быть и речи, будто такой поэтессе принадлежит первое место в современной русской поэзии. Первым поэтом может быть признан только тот, кто создал своими произведениями памятник своей эпохе, кто охватил своим творчеством размах и пафос совершающихся событий. Без «Двенадцати» Блок занял бы в русской литературе совсем не то место, которое он занимает теперь, а великий Пушкин видел свою заслугу отнюдь не в многочисленных эротических стихотворениях, а в чем-то совершенно ином:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал.

Ахматова умеет сжато и энергично формулировать, выражаясь словами Гумилева, переживания «женщин влюбленных, лукавых, мечтающих и восторженных». Если добавить к этим эпитетам еще слова — «женщин старого дворянского мира», — характеристика будет полной. Переживания этого узкого круга женщин Ахматова умеет передавать с большой силой, пользуясь очень ограниченным количеством слов, но умело варьируя их смысловые оттенки и тем придавая им огромную выразительность.

Но вместе с тем *мирок Ахматовой непомерно узок. Круг эмоций,* доступных поэтессе, чрезвычайно *невелик. Общественные сдвиги,* представляющие основное важнейшее явление нашей эпохи, *нашли в ее поэзии* крайне *слабый и* к тому же *враждебный отклик.* Ни широты размаха, ни глубины захвата в творчестве Ахматовой нет.





Б. ЭЙХЕНБАУМ

Анна Ахматова

Опыт анализа

Хорошо здесь: и шелест и хруст,
С каждым утром сильнее мороз,
В белом пламени клонится куст
Ледяных ослепительных роз.
И на пышных парадных снегах
Лыжный след, словно память о том,
Что в каких-то далеких веках
Здесь с тобою прошли мы вдвоем.

Анна Ахматова
1922

Посвящаю другу Виктору

К ЧИТАТЕЛЯМ

Десять лет минуло с того дня, когда мы увидели первую книгу стихов Анны Ахматовой. Десять лет — цифра сакральная: именно столько дарит история каждому поколению. Потом приходит «племя младое» — и начинается сложная, иногда трагическая борьба двух соседних поколений.

«Племя младое» выросло на наших глазах за эти десять лет. Мы становимся старшими. Оно еще учится у нас, но для того, чтобы потом делать по-своему. А дело перед ним — большое: создать новую поэзию из хаоса тех «измов», которыми так увлекались отцы. Связи потеряны, традиции смешались, судьбы поэзии туманны. Петербург разошелся с Москвой. Что значительнее? Петербургская тишина или Московский шум? Муза колеблется — не уйти ли ей совсем.

Поэзия Ахматовой для новых людей — не то, что для нас. Мы недоумевали, удивлялись, восторгались, спорили и, наконец, стали гордиться. Им наши восторги не нужны. Они не удивляются, потому что пришли позже. Они смотрят в будущее, потому что хотят удивляться. Это — их право, их обязанность.

Поэтому — ни слова о восторгах. Эта книжка, слава Богу, не поминальная. А мы — еще не деды, чтобы погружаться в воспоминания. Да, мы еще продолжаем свое дело, но уже стоим лицом к лицу с новым племенем. Поймем ли мы друг друга? История провела между нами огненную черту революции. Но, быть может, она-то и спаяет нас в порывах к новому творчеству — в искусстве и в науке?

Поэзия символистов осталась позади. О Бальмонте говорить сейчас невозможно, о Блоке — уже трудно. Перед нами с одной стороны — Ахматова и Мандельштам, с другой — футуристы и имажинисты. В борьбе этих двух сторон решаются судьбы поэзии. В такие моменты острое наблюдение критика кажется существенным. Не воздаяние похвал Ахматовой, в которых она не нуждается, а вопрос о современной русской поэзии в целом — об ее возможностях и стремлениях — служит основным импульсом этой моей работы.

Декабрь 1922
г. Петербург

I

1912 год — год появления первой книги стихов Анны Ахматовой — знаменателен в истории русской поэзии как момент образования новых поэтических групп. Распад символической школы стал ощущаться уже после 1909 г., когда прекратился журнал «Весы». Сущность символизма стала предметом целого ряда статей и докладов, число которых особенно увеличилось в 1910 г. Этот год и следует считать годом ясно обозначившегося кризиса. Блок вспоминает: «1910 год — это кризис символизма, о котором тогда очень много писали и говорили, как в лагере символистов, так и в противоположном. В этом году явственно дали о себе знать направления, которые встали во враждебную позицию и к символизму, и друг к другу: акмеизм, эго-футуризм и первые начатки футуризма» (Предисловие к поэме «Возмездие»).

Теоретическая манифестация — признак сам по себе очень характерный. Давно замечено, что «когда первоклассные писатели данного периода словесности начинают анализировать то направление, которому сами прежде служили с юношеской ревностью, — значит, от них недалека пора новых воззрений на жизнь и искусство» *. Так и случилось с символистами. В 1910 г. Вячеслав Иванов и Блок выступают в «Обществе ревнителей художественного слова» с докладами о символизме **. Первый, как главный вождь и идеолог символического направления, берет на себя задачу теоретического обоснования и старается формулировать подлинную сущность символизма. «Символизм не хотел и не мог быть только искусством» — таково его основное утверждение, имеющее в виду уже возникшие тогда споры об эстетических принципах символизма. Блок, соглашаясь с теорией В. Иванова, говорит, что «золотой меч» раннего символизма померк, потому что «пророки» пожелали стать «поэтами» — «вступили в обманные заговоры с услужливыми двойниками». Считая это «грехом» символизма, Блок ставит трагический вопрос: «Поправимо или непоправимо то, что произошло с нами?».

Докладами этими начинается полемика вокруг вопроса о символизме — символисты оказываются несогласными друг с другом. В том же году В. Брюсов выступает с резким и решительным ответом — «О «речи рабской», в защиту поэзии» (Аполлон. № 9), где протестует против основного тезиса В. Иванова и Блока: «Как ни уважаю я художественное дарование и энергию мысли Вячеслава Иванова, все же я никак не могу согласиться, что “символизмом” может быть названо то, что ему нравится... Вячеслав Иванов может указывать в будущем символизму какие угодно цели, а его Бэдекер (так назвал себя сам Блок) — пути к этим целям, но они не вправе и не в силах изменить то, что было. Как это им ни досадно, но “символизм” *хотел быть* и всегда *был только искусством*... Символизм есть *метод* искусства, осознанный в той школе, которая получила название “символической”... Искусство автономно: у него свой метод и свои задачи... Неужели после того, как искусство заставляли служить науке и общественности, теперь его будут заставлять служить религии! Дайте ему, наконец, свободу!».

---

* Дружинин в статье о Тургеневе 1856 г.

** Напечатано в «Аполлоне» 1910 г., май—июнь: *Иванов В.* Заветы символизма; *Блок А.* О современном состоянии русского символизма (отдельное издание 1921 г., «Алконост»).

Произошел характерный раскол: символисты-философы отделились от символистов-эстетов. Оказалось, как и всегда в такие моменты оказывается, что несмотря на давнее существование и полное торжество так называемой «символической» школы, представители ее не только не согласны между собою, но даже не сговорились об основных принципах своего направления и в 1910 г. возвращаются к его самым первичным проблемам: автономно ли искусство и есть ли символизм художественный метод или система мировоззрения. Стало ясно, что первоначальное объединение «символистов» в одну поэтическую школу произошло на основе конкретных художественных принципов, возникших в борьбе за новое искусство, а не на основе отвлеченных религиозно-философских теорий. Символизм как отвлеченная теория явился позже — в качестве мотивировки, оправдания, и именно тогда, когда художественные принципы утеряли свою первоначальную и для всех убедительную свежесть. Недаром Н. Гумилев, причислявший себя тогда еще к символистам*, писал в той же книге «Аполлона», подводя итоги «Весам» и попутно характеризуя положение символизма: «Символизм угасал. Уже самые споры, возникшие из-за определения этого, казалось бы, вполне выясненного литературного учения, указывали на недовольство им в кругу поэтов. *Появились новые задачи, особые у каждого мастера,* и их произведения назывались символическими только за неимением более подходящего названия». Действительно, в том же 1910 г., кроме Брюсова, откололся от символистов Кузмин, напечатавший в «Аполлоне» (январь) знаменательную статью «О прекрасной ясности», где, явно расходясь с теургическими тенденциями В. Иванова, обращался с призывом к поэтам и прозаикам: «Пусть душа ваша цельна или расколота... умоляю, будьте логичны — да простится мне этот крик сердца! — логичны в замысле, в постройке произведения, в синтаксисе... будьте искусным зодчим, как в мелочах, так и в целом... в рассказе пусть рассказывается, в драме пусть действуют, лирику сохраните для стихов, любите слово, как Флобер, будьте экономны в средствах и скупы в словах, точны и подлинны, и вы найдете секрет дивной вещи — *прекрасной ясности,* которую назвал бы я — *кларизмом*». Ясно, что принцип кларизма не совместим с принципами, высказанными В. Ивановым и Блоком. Недаром

---

* См. его статью «Жизнь стиха» («Аполлон». 1910, апрель), которая кончается словами: «Теперь же мы не можем не быть символистами».

именно Кузмин первый приветствовал появление стихов Анны Ахматовой в своем предисловии к ее сборнику «Вечер» (1912 г.).

К 1912 году положение обострилось еще сильнее — «грех» символистов оказался непоправимым, вернуть символизму его былую силу не удавалось. Новый журнал символистов (главным образом — В. Иванова и А. Белого) «Труды и дни» лишь подводил теоретические итоги — никакого живого значения для поэзии он не имел и скоро приобрел вид обыкновенного журнала со статьями об искусстве. Идеологическая позиция В. Иванова и самый характер его деятельности стали подвергаться осуждениям со стороны более молодых — брожение пошло глубже. Явилось разочарование: уже не только Брюсов, но и Кузмин, и Белый, и даже Блок стали чувствовать потребность в освобождении от правил и норм символического устава, формулированного В. Ивановым. В рецензии Кузмина на «Cor ardens» В. Иванова («Труды и дни». № 1), несмотря на ее глубоко почтительный тон («один из главных наших учителей и руководителей в поэзии» и т. д.), прорываются намеки на недовольство, причем характерно, что намеки эти касаются именно языка: «известная невнятность слов, известное усилие и напряженье чувствуется именно в наиболее значительных и устремительных вещах. Не то, чтобы язык поэта делался менее блестящ, вразумителен и полон, но волны, клубы какой-то чрезмерной насыщенности заволакивают ясные контуры». По поводу этой самой рецензии Кузмин потом заявляет: «частичного совпадения со многими взглядами, высказываемыми в 1-ом номере “Трудов и дней”, у меня, участника этого же номера, нет, потому что» — и следуют резкие возражения против основных положений В. Иванова («Аполлон». 1912. № 5). А. Белый, вспоминая эти годы, дает характерную оценку деятельности В. Иванова как идеолога символизма: «Он с одной стороны дал глубокое обоснование нашим идеям, с другой — непроизвольно расширил самую сферу исканий, лишив ее остроты и напряженности. Спаивая декадентов, символистов и идеалистов в одно стадо и так подготовляя “александрийский”, синкретический период символизма, он давал материал для статейных популяризации непопуляризуемого» («Воспоминания об А. А. Блоке» в «Записках мечтателей», № 6).

Блок, по свидетельству Белого, избегал в это время встреч с В. Ивановым, а в письме к матери 1911 г. он пишет по поводу своего увлечения искусством борьбы *, что голландский борец

* См. об этом также в предисловии к поэме «Возмездие».

Ван-Риль вдохновляет его для поэмы «гораздо более, чем Вячеслав Иванов», и что настоящее произведение искусства может возникнуть только тогда, когда «поддерживаешь непосредственное (не книжное) отношение с миром» (М. А. Бекетова. «Александр Блок». С. 147).

Необходимость перелома, сдвига совершенно определилась. Бесконечные споры о символизме сделали самую атмосферу, его окружающую, удушливой. Началась полоса взаимных упреков, личных ссор, сложных идейных кризисов и пр. Статья Кузмина о ясности в связи с другими нападками на символизм и на его идеологов вызывает резкую отповедь в первом номере «Трудов и дней» — отповедь, в которой признаки окончательного разложения школы выступают с полной отчетливостью: «Чаще и чаще слышишь сетования на деятельность многих выдающихся среди нас людей... ни художник, ни отвлеченный мыслитель, следовательно, не нужен... За NN выкидывается MM... Мы приучили себя к ценностям, порознь взятым. Мы приучили себя к определенному словесному выражению в искусстве, в философии, в религии, в мистике. В этом — правда. Без четкости нет восприятья; без гладкого выраженья нет у нас и переживания творчества. Но указанные формы творчества, разграничение их есть результат систематики в уже реально созданном. Появись среди нас новая грань, не совпадающая с нами же проведенными гранями, она предстала бы нам, как смешенье и хаос. Новая речь — всегда косноязычная речь. Была у нас эпоха косноязычии. Но вчера сумели мы в косноязычьи угадать новую речь. Новая речь превратилась скоро в новый способ фальсификации старого... Создается так новое увлеченье всем законченным, ясным; и мы предвидим уже в увлеченьи том и новую ложь. Появляется добровольная полиция, возникает новый участок ясности. Все вчера казалось нам слишком ясным, обидно ясным; а сегодня обратно, и все ясное прежде заподазривается в неясности. Из прекрасного своего гнезда отлетел в небо журавль. И бракуется оставшаяся в руках синица... Не спешите с приговором о тех, кого вчера с уважением называли мы *не только писатель,* а сегодня без всякого уважения громим позорною кличкой: “дилетант”» *.

Символисты, рекомендующие себя в качестве «синицы» и требующие «уважения», уже не могли привлечь к себе никого, кроме эпигонов и подражателей. Надо было искать «журавля в

---

* *Cunctator.* О журавлях и синицах // Труды и дни. 1912. № 1. С. 82—84.

небе», потому что удовлетворяться «синицами» искусство не может. Надо было вернуться к искусству — вырваться из этой высокой, но безвоздушной «башни» символизма. Надо было изменить отношение к поэтическому языку, который превратился в мертвый диалект, лишенный живого развития, живой игры. Надо было или создать новое косноязычие, новую дикую речь, или освободить традиционный поэтический язык от оков символизма и привести его к новому равновесию. Иначе говоря — встал вопрос о революции или эволюции.

Русская поэзия пошла обоими путями. Крутые исторические переломы, в какой бы области культуры они ни совершались, никогда не исчерпывают себя в реформах. Навстречу «мирным» попыткам эволюции встает стихия революционная, пафос которой — в разрушении старых форм и традиций. Так и случилось. Из рядов самого символизма, прошедшие школу того же В. Иванова и там же убедившиеся в необходимости реформы, пришли «акмеисты». Они не порывали с традициями высокого искусства и смотрели на себя не как на разрушителей символизма, а как на его непосредственных продолжателей и законных наследников. Власть символистов ослабела, явились признаки поэтической анархии — надо было отказаться от изжитых традиций, заменить их другими, освободиться от теоретических предрассудков и таким образом создать новый порядок, новое равновесие. Так и понимали свою миссию вожди «акмеизма», ставшие во главе «Цеха поэтов», — покойный Н. Гумилев и С. Городецкий. Первый писал в своей декларации, характерно названной — «Наследие символизма и акмеизм» («Аполлон». 1913. № 1): «Для внимательного читателя ясно, что символизм закончил свой круг развития и теперь падает... Однако, чтобы это течение (т. е. акмеизм или адамизм) утвердило себя во всей полноте и явилось *достойным преемником предшествующего*, надо, чтобы оно приняло его наследство и ответило на все поставленные им вопросы. Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом». С. Городецкий, вообще колеблющийся, неустойчивый в своих позициях и потому всегда более категоричный, писал там же («Некоторые течения в современной русской поэзии»): «Символическое движение в России можно к настоящему времени счесть, в главном его русле, завершенным... Искусство есть состояние равновесия прежде всего. Искусство есть прочность. Символизм принципиально пренебрег этими законами искусства. Символизм старался использовать текучесть слова...» и т. д. Было заявлено об отказе от мистики и об ориентации на романское ис-

кусство, которое, в противоположность германскому, «любит стихию света, разделяющего предметы, четко вырисовывающего линию». Выдвинуты были четыре имени в качестве новых учителей — Шекспир, Рабле, Виллон и Готье.

Одновременно явились и революционеры, потребовавшие радикальной ломки и отказа от всего прошлого опыта, от всех традиций высокого искусства. Они обращались со своими лозунгами не столько к литературным кругам, сколько к массам — к той толпе, на которую жрецы высокого искусства всегда смотрели с презрением. Их выступления носили характер общественный, боевой. Они ошеломляли толпу своими опытами «заумной» речи, своими грубыми метафорами, своим стремительным натиском на все авторитеты. Толпа недоумевала, но прислушивалась. Это было настоящее восстание — о порядке, о равновесии, об отцах и о преемстве не было речи. Такова была деятельность первых футуристов или «будетлян».

Теория, как всегда, не вполне совпадает с практикой. На самом деле здесь — не простая антитеза, а отношение гораздо более сложное. Сами футуристы, конечно, многое восприняли от символизма. Но важно одно — что они поставили ребром вопрос о поэтическом языке, вернулись заново к проблеме «слова как такового» и отказались от пользования высокими традициями символической школы. Их пафосом было не примирение, не сглаживание обнаружившихся противоречий, а обострение. Они сознательно и намеренно снижают искусство, как это неизменно повторяется в такие критические эпохи. Возрождается сатира и вообще комический стиль — Шершеневич верно называет Маяковского «великим комиком наших дней». Они наносят решительный удар преобладавшему в русской поэзии XIX века культу малых лирических форм (элегия, романс) и роднятся с поэзией XVIII века — с одой и сатирой. В XIX в. им ближе всего не Пушкин, не Тютчев, а Некрасов с его тенденцией к оде и особенно с его пафосом «снижения» языка и форм*. Символисты в своем несколько эклектическом стремлении впитать в себя все традиции русской поэзии старались «оправдать» Некрасова, интерпретируя его поэзию как «высокое» искусство (Бальмонт, Белый). Футуристы вернули нам ощущение подлинного Некрасова как разрушителя классических традиций и вместе с тем освободили его от связи с после-Некрасовской «надсоновщиной», элементами которой пользовался

---

* Вопросу о художественном методе Некрасова посвящена моя статья в журн. «Начала». 1922. № 2.

Бальмонт. В их лозунгах ожили некоторые из тех традиций, которые казались давно похороненными. В частности, у Хлебникова, с его «корнесловием» и тягой к древнерусскому словарю и к замене иностранных слов русскими новообразованиями, мы видим возрождение архаистической линии Шишкова*. Этот филологизм, ставший на место религиозно-философских штудий символистов, характерен для всего русского футуризма.

По всему ходу этой борьбы видно, что считать акмеизм началом нового поэтического направления, новой школой, *преодолевающей* символизм, неправильно. Акмеисты — не боевая группа: они считают своей основной миссией достижение равновесия, сглаживание противоречий, внесение поправок. Самая идея равновесия, прочности, зрелости, послужившая основанием для термина «акмеизм», характерна не для зачинателей, а для завершителей движения. Фактически они даже не меняют традиции, а, наоборот, — являются еще более сознательными их хранителями. Символистам принадлежит заслуга восстановления Жуковского, Тютчева, Фета, они же заново заговорили о Пушкине, о Баратынском, о Языкове. Акмеисты расширяют эту область традиций — Мандельштам укрепляет классическую линию и объявляет: «Классическая поэзия — поэзия революции».

Акмеизм — последнее слово модернизма. Для него характерно не установление каких-либо новых традиций, а частичный отказ от некоторых принципов, внесенных позднейшими символистами и осложнивших их собственную поэтическую практику. Недаром акмеисты выдвинули в качестве главного своего учителя Иннокентия Анненского, который больше других сохранил в неприкосновенности черты раннего символизма, еще называвшегося модернизмом или декадентством. Здесь сохранилась *эстетическая* позиция — то, с чего началось самое движение и от чего оно потом отклонилось, увлекшись религиозно-философским обоснованием своих художественных тенденций. Противоположности сходятся — линия круга заканчивается возвращением к начальной точке. Подчеркивани-

---

* Ср. — «подобень» вместо «портрет», «речарь» вместо «поэт» и т. д. В связи с этим характерно определение, которое дано недавно деятельности Хлебникова: «Хлебников был до последних пределов архаичен и по языку, и по привязанности к древне-русским сюжетам, и по преданности истинно-русскому синтаксису» (*Аксенов И.* К ликвидации футуризма // Печать и революция. 1922. Кн. 3).

ем своей связи именно с Анненским акмеисты свидетельствовали о себе как о завершителях того большого круга, который в общем именуется модернизмом.

Действительно, преодоление символизма принадлежит футуристам. Но в их руках русский стих подвергся такому превращению, что развитие его в ближайшее время сомнительно. В этом смысле теория имажинистов, ставящая в основу поэзии принцип образности, чрезвычайно симптоматична. Стиховое начало ослабевает — намечается путь к развитию прозы. Попытка А. Белого уничтожить границы между стихом и прозой тоже характерна для переходного времени, но сама по себе насильственна и безнадежна. Мы идем к настоящей прозе, не ориентирующейся на стих. Поэзии суждены годы келейного развития и накопления новых сил.

Ахматова и Мандельштам — высокие достижения акмеизма. Как хранители традиций, они, быть может, и будут наставниками новых поэтов, но процесс этот будет совершаться не на виду. Мандельштам, столь уверенно и твердо идущий своим путем, недоступен сейчас гораздо более, чем Маяковский, к которому привыкли, которого начинают ценить в самых широких кругах. Популярность Ахматовой не знаменует собой начала новых больших движений, а свидетельствует о достигнутом ею равновесии, к которому с самого начала стремились акмеисты, — равновесии между стихом и словом, между стихией ритма и стихией слова. И независимо от того, какого рода эволюция суждена в дальнейшем Ахматовой, ее поэзия уже ощущается как законченный стиль — как канон, которому можно подражать, но развивать который сейчас невозможно. История имеет свои законы, хотя и держит их в строгой тайне.

II

За протекшие десять лет вышло пять сборников Ахматовой: «Вечер» 1912 г., «Четки» 1914 г., «Белая стая» 1917 г., «Подорожник» 1921 г. и «Anno Domini» 1922 г. Первые два тесно связаны между собою — это ранняя манера Ахматовой; в третьем обнаруживаются некоторые новые художественные тенденции, продолженные и укрепленные в двух следующих. Но резких переломов в творчестве Ахматовой нет — она очень устойчива в своем художественном методе. В «Вечере» еще заметны некоторые колебания (опыты стилизаций — с графами, маркизами и т. д., не воспроизведенные в «Четках»), но даль-

ше метод становится настолько определенным, что в любой строке можно узнать автора. Это и характерно для Ахматовой как для поэта, завершающего модернизм. Мы чувствуем в ее стихах ту уверенность и законченность, которая опирается на опыт целого поколения и скрывает за собой его упорный и длительный труд.

Основа метода определилась уже в первом сборнике. Явилась та «скупость слов», к которой в 1910 г. призывал Кузмин. Лаконизм стал принципом построения. Лирика утеряла как будто свойственную ее природе многословность. Все сжалось — размер стихотворений, размер фраз. Сократился даже самый объем эмоций или поводов для лирического повествования. Эта последняя черта — ограниченность и устойчивость тематического материала — особенно резко выступила в «Четках» и создала впечатление необычной интимности. Критики, привыкшие видеть в поэзии непосредственное «выражение» души поэта и воспитанные на лирике символистов с ее религиозно-философским и эмоционально-мистическим размахом, обратили внимание именно на эту особенность Ахматовой и определили ее как недостаток, как обеднение. Раздались голоса об «ограниченности диапазона творчества», об «узости поэтического кругозора» (Иванов-Разумник в «Заветах» 1914 г. № 5), о «духовной скудости» и о том, что «огромное большинство человеческих чувств — вне ее душевных восприятий» (Л. К. в «Северн. Записках» 1914 г. № 5). К стихам Ахматовой отнеслись как к интимному дневнику — тем более, что формальные особенности ее поэзии как бы оправдывали возможность такого к ней подхода. Большинство критиков не уловило реакции на символизм и обсуждало стихи Ахматовой так, как будто ни о чем другом, кроме особенностей души поэта, они не свидетельствуют. На фоне отвлеченной поэзии символистов критики восприняли стихи Ахматовой как признания, как исповедь. Это восприятие характерно, хотя и свидетельствует о примитивности критического чутья.

Действительно, перед нами — конкретные человеческие чувства, конкретная жизнь души, которая томится, радуется, печалится, негодует, ужасается, молится, просит и т. д. От стихотворения к стихотворению — точно от дня к дню. Стихи эти связываются в нашем воображении воедино, порождают образ живого человека, который каждое свое новое чувство, каждое новое событие своей жизни отмечает записью. Никаких особых тем, никаких особых отделов и циклов нет — перед нами как будто сплошная автобиография, сплошной дневник. Здесь —

основная, наиболее бросающаяся в глаза разница между лирикой Ахматовой и лирикой символистов. Но она явилась результатом поэтического сдвига и свидетельствует не о душе поэта, а об особом методе.

Изменилось отношение к слову. Словесная перспектива сократилась, смысловое пространство сжалось, но заполнилось, стало насыщенным. Вместо безудержного потока слов, значение которых затемнялось и осложнялось многообразными магическими ассоциациями, мы видим осторожную, обдуманную мозаику. Речь стала скупой, но интенсивной. В. Иванов определял символизм как «утверждение *экстенсивной* энергии слова», которая «не боится пересечений с гетерономными искусству сферами, напр., с системами религий» *. В связи с этим символисты выделяют именно метафору, «отмечая ее из всех изобразительных средств языка» (А. Белый) — как способ сближения далеких смысловых рядов. Этот принцип экстенсивности, пользующийся ассоциативной силой слова, отвергнут Ахматовой. Слова не сливаются, а только соприкасаются — как частицы мозаичной картины. Именно поэтому они обнаруживают перед нами новые оттенки своих значений.

Мы чувствуем смысловые очертания слов, потому что видим переходы от одних слов к другим, замечаем отсутствие промежуточных, связующих элементов. Слова получают особую смысловую вескость, фразы — новую энергию выражения. Утверждается интенсивная энергия слова. Становится ощутимым самое движение речи — речь как произнесение, как обращенный к кому-то разговор, богатый мимическими и интонационными оттенками. Стиховая напевность ослаблена, ритм вошел в самое построение фразы. Явилась особая свобода речи, стих стал выглядеть как непосредственный, естественный результат взволнованности. Чувство нашло себе новое выражение, вступило в связь с вещами, с событиями, сгустилось в сюжет. Явилось то ощущение равновесия между стихом и словом, о котором говорилось выше.

Таков в самом общем виде поэтический метод Ахматовой, отличающий ее от символистов. Здесь — не «преодоление» символизма, а лишь отказ от некоторых тенденций, явившихся у позднейших символистов и не всеми ими одобренных (Кузмин, Брюсов). Если не отождествлять символизм (а тем более весь модернизм, обнимающий три поколения) с теориями В. Иванова и А. Белого, то в акмеизме, а в том числе и в твор-

* Статья «Мысли о символизме» (Труды и дни. 1912. № 1. С. 9).

честве Ахматовой, нельзя видеть нового *направления*. Ни основные традиции, ни основные принципы не изменились настолько, чтобы у нас было ощущение *начала* новой поэтической школы. Сделан логический вывод из тех расхождений, которые определились внутри самого символизма. Старшие символисты, испытавшие на собственном творчестве губительное влияние своих теорий и ими обессиленные, не могли сами сделать этого вывода — он сделан их непосредственными учениками. Характерно поэтому, что некоторые акмеисты (как, напр. — М. Лозинский) не отличаются от символистов (хотя бы от Брюсова) ничем, кроме большей строгости своего мастерства. Характерно также, что критики, стоявшие близко к символизму и непосредственно с ним связанные (как Н. Недоброво, В. Чудовский), приветствовали поэзию Ахматовой, потому что видели в ней освобождение символизма от наложенных им на себя оков.

Лаконизм и энергия выражения — основные особенности поэзии Ахматовой. Эта манера не имеет импрессионистического характера (как казалось некоторым критикам, сравнившим стихи Ахматовой с японским искусством), потому что она мотивируется не простой непосредственностью, а напряженностью эмоции. За этим лаконизмом нет никакой особой теории искусства — он знаменует собой отказ от экстенсивного метода символистов и ощущается как реформа стиля, требуемая всем движением символизма в последние перед появлением стихов Ахматовой годы.

Ахматова утвердила малую форму, сообщив ей интенсивность выражения. Образовалась своего рода литературная «частушка». Это сказалось как на величине стихотворений, так и на их строении. Господствуют три или четыре строфы — пять строф появляется сравнительно редко, а больше семи не бывает. Особую смысловую сгущенность и законченность получают восьмистишия, которые выделяются у Ахматовой как по числу, так и по самому своему характеру *. Интереса к изысканным строфам у Ахматовой нет. На протяжении всех ее сборников имеется один сонет («Тебе покорной?» в «A. D.»), притом

* Цифры таковы: в «Вечере» — восьмистишия 7,5%, 3 строфы 42,5%, 4 строфы 37,5%; в «Четках» — восьмистишия 15,4%, 3 строфы 40,4%, 4 строфы 21,1%; в «Белой стае» — восьмистишия 18%, 3 строфы 44,5%, 4 строфы 15,6%. Другие формы выражаются в величинах от 1 до 5%. У Блока меньше 4 строф редко, большинство — от 5 до 11 строф.

не строгой формы. Характерно, что одно ее стихотворение («Уединение» в «Б. С.») по ритму и синтаксису совершенно сонетно, но лишено соответственной системы рифм*. С другой стороны, явно тяготение Ахматовой к белому стиху, которым она пользуется не только в эпических опытах («У самого моря»), но и в лирике. От четырехстрочной строфы Ахматова отступает редко — преимущественно в стихах торжественного стиля. Строфа эта получает у нее несколько необычный вид, благодаря наполнению короткими фразами. Быстрая смена фраз дробит ее на части и придает интонации подвижный, прерывистый характер. На эту «короткость дыхания» обратил внимание Н. Гумилев и в своем отзыве о «Четках» (Аполлон. 1914. № 5 — «Письма о русской поэзии») советовал укоротить строфу: «Четырехстрочная строфа... слишком длинна для нее. Ее периоды замыкаются чаще всего двумя строками, иногда тремя, иногда даже одной». Это особенно характерно для «Четок».

Было душно от жгучего света,
А взгляды его, как лучи. |
Я только вздрогнула. | Этот
Может меня приручить.
Наклонился. | Он что-то скажет. |
От лица отхлынула кровь. |
Пусть камнем надгробным ляжет
На жизни моей любовь.
. . . .
У меня есть улыбка одна.
Так. | Движенье чуть видное губ.
. . . .
Я пришла к поэту в гости. |
Ровно полдень. | Воскресенье.
. . . .
Все, как раньше. | В окна столовой
Бьется мелкий метельный снег.
. . . .

После «Четок», в связи с развитием торжественного стиля, эта дробность фраз ослабевает, но в «Белой стае» мы еще находим много примеров:

---

* Его ритмико-синтаксическая схема — ab’ab’ | cd’d’ ‖ eef | f’gg. Получается нечто вроде Шекспировского сонета — с той разницей, что у Шекспира обособляются две последние строки: abab | cdcd | efef ‖ *gg*.

Пахнет гарью. | Четыре недели
Торф сухой по болотам горит. |
Даже птицы сегодня не пели,
И осина уже не дрожит.
. . . .
Морозное солнце. С парада
Идут и идут войска. |
Я полдню январскому рада,
И тревога моя легка.
. . . .
Двадцать первое. | Ночь. | Понедельник.
Очертанья столицы во мгле.
. . . .

Очень часто мы находим у Ахматовой точки среди строки — ритмическая и интонационная цельность строки таким образом разбивается, но именно поэтому ощущается сжатость и разговорная выразительность речи. Особенно излюблены Ахматовой точки перед концом строки — последнее слово, относящееся уже к следующей фразе, благодаря этому выступает из ритмического ряда со своей особой интонацией и приобретает особую выпуклость:

Так холодно в поле. *Унылы*
У моря груды камней.
. . . .
Я только вздрогнула. *Этот*
Может меня приручить.
. . . .
В щелочку смотрю я. *Конокрады*
Зажигают под холмом костер.
. . . .
Я только сею. *Собирать*
Придут другие. Что же!
. . . .
Я очень спокойная. *Только не надо*
Со мною о нем говорить.
. . . .
Бессмертник сух и розов. *Облака*
На свежем небе вылеплены грубо.
. . . .
Сроки страшные близятся. *Скоро*
Станет тесно от свежих могил.

Здесь — не простая «короткость дыхания», и не даром Ахматова сохраняет четырехстрочную строфу. Только на основе

такой строфы мы ощущаем эту короткость, как прием лаконической речи. Двухстрочная строфа мотивировала бы ее, но вместе с тем ослабила бы самое ощущение этой энергичной сжатости, скрыла бы за собой прием, который вовсе не должен скрываться. Для стиля Ахматовой этот прием так важен, что формальная его мотивировка строфой была бы нецелесообразна. Наоборот — здесь и должно ощущаться нарушение ритмико-синтаксических и интонационных членений, свойственных строфе. Короткость фраз поддерживается общим характером синтаксиса. Синтаксис так сжимается, что часто при глаголе отсутствует местоимение — прием, одно время распространившийся в русской прозе под влиянием польской литературы (Пшибышевский, Тетмайер и др.). У Ахматовой мы имеем: сжала руки, наклонился, подошел, коснулся, села, шутил, наметил, ходили и т. д. Часто даже неясно, какое именно местоимение должно здесь подразумеваться:

Как велит простая учтивость,
Подошел (он?) ко мне. *Улыбнулся.*
Полуласково, полулениво
Поцелуем руки *коснулся.*
. . . .
Отошел *ты*...

Стремление к лаконической энергии выражается также в резких синтаксических переходах. Очень редко фразы идут в последовательном и связном порядке; большею частью связи отсутствуют — образуются резкие скачки, делающие поэтическую речь Ахматовой судорожно-напряженной:

Сжала руки под темной вуалью...
«Отчего ты сегодня бледна?»...
. . . .
Бензина запах и сирени,
Насторожившийся покой...
Он снова тронул мои колени
Почти не дрогнувшей рукой.
. . . .
Он мне сказал: «Я верный друг!»
И моего коснулся платья...
Как непохожи на объятья
Прикосновенья этих рук.
. . . .
О, как сердце мое тоскует!
Не смертного ль часа жду?
А та, что сейчас танцует,
Непременно будет в аду.

Эта сжатость и прерывистость речи делает синтаксическое движение фраз необыкновенно выпуклым, ощутимым. Я начал с анализа синтаксиса именно потому, что считаю его особенно характерным для поэзии Ахматовой*. Недаром подражателей Ахматовой узнаешь сразу не столько по словам, сколько по синтаксису. Части предложений, которые в более распространенной и последовательной речи естественно стушевываются и играют подчиненную роль, выступают в поэзии Ахматовой как носители большой смысловой энергии и придают ее стилю совершенно своеобразный характер. Таковы союзы, роль которых в стихотворении никогда не была такой значительной, определяющей движение. Особенно силой наделен союз «а», который имеет у Ахматовой свои определенные места — чаще всего в начале первой или предпоследней строки заключительной строф, т. е. там, где сгущается смысл стихотворения. Часто он имеет характер неожиданной заключительной pointe, обостряющей и подчеркивающей все предыдущее:

А прохожие думают смутно:
Верно, только вчера овдовела.
. . . .
А лучи ложатся тонкие
На несмятую постель.
. . . .
А за окном шелестят тополя:
«Нет на земле твоего короля!»
. . . .
А скорбных скрипок голоса
Поют за стелющимся дымом:
«Благослови же небеса,
Ты первый раз одна с любимым».
. . . .
А та, что сейчас танцует,
Непременно будет в аду.
. . . .
А мальчик мне сказал, боясь,
Совсем взволнованно и тихо,
Что там живет большой карась
И с ним большая карасиха.
. . . .

* Надо, вообще, сказать, что внимание новейших поэтов обращено, пожалуй, больше всего на реформу поэтического синтаксиса. Имажинисты заявляют, что «следует совершить революцию в области синтаксиса» (*Грузинов И.* Имажинизма основное. М., 1921. С. 12).

А люди придут, зароют
Мое тело и голос мой.
. . . .
А я товаром редкостным торгую —
Твою любовь и нежность продаю.
. . . .
А недописанную мной страницу —
Божественно спокойно и легка —
Допишет Музы смуглая рука.
. . . .
А в небе заря стояла,
Как ворота в ее страну.

Эти «а» проходят через все сборники, составляя одну из постоянных и характернейших деталей стиля: «А я, закрыв лицо мое» (Б. С. 29), «А в Библии красный кленовый лист» (Б. С. 35), «А нынче только ветры» (Б. С. 40), «А город помнит о судьбе своей» (Б. С. 65), «А песню ту, что прежде надоела» (Б. С. 93), «А над смуглым золотом престола» (Б. С. 101), «А за грех твой, милый мой» (Б. С. 105), «А ныне станешь нищенкой голодной» (Под. 37), «А бледный рот слегка разжат» (Под. 45), «А глаза глядят уже сурово» (Под. 50), «А я иду владеть чудесным садом» (А. Д. 21), «А ветер восточный славил» (А. Д. 35).

Значительна роль и других союзов — «но», «и». Они тоже особенно характерны в заключительных строфах:

И сердцу горько верить,
Что близок, близок срок.
. . . .
И только красный тюльпан,
Тюльпан у тебя в петлице.
. . . .
И если б знал ты, как сейчас мне любы
Твои сухие, розовые губы.
. . . .
И в этот час была мне отдана
Последняя из всех безумных песен.
. . . .
Но запомнится беседа
. . . .
Но больше нет ни слов, ни оправданий
. . . .
Но приходи взглянуть на рай

и т. д.

Интересное сильное «но», которому отвечает заключительное «и», имеется в первом стихотворении «Вечера»:

То змейкой, свернувшись клубком,
У самого сердца колдует,
То целые дни голубком
На белом окошке воркует.

То в инее ярком блеснет,
Почудится в дреме левкоя...
Но верно и тайно ведет
От радости и от покоя.

Умеет так сладко рыдать
В молитве тоскующей скрипки,
И страшно ее угадать
В еще незнакомой улыбке.

Синтаксическое движение некоторых пьес определяется цепью таких союзов, несущих на себе нюансировку эмоции. Так — в «Песни о песне» (Б. С. 12):

Она сначала обожжет,
Как ветерок студеный,
А после в сердце упадет
Одной слезой соленой.

И злому сердцу станет жаль
Чего-то. Грустно будет.
Но эту легкую печаль
Оно не позабудет.

Я только сею. Собирать
Придут другие. Что же!
И жниц ликующую рать
Благослови, о Боже!

А чтоб Тебя благодарить
Я смела совершенней,
Позволь мне миру подарить
То, что любви нетленней.

Еще резче ощущается сила этих союзов в стихах без строф и без рифм — тут они берут на себя самое членение пьесы на периоды:

Столько раз я проклинала
Это небо, эту землю,
Этой мельницы замшелой
Тяжко машущие руки!

А во флигеле покойник,
Прям и сед, лежит на лавке,
Как тому назад три года.
Так же мыши книги точат,
Так же влево пламя клонит
Стеариновая свечка.
И поет, поет постылый
Бубенец нижегородский
Незатейливую песню
О моем веселье горьком.
А раскрашенные ярко
Прямо стали георгины
Вдоль серебряной дорожки,
Где улитки и полынь.
Так случилось: заточенье
Стало родиной второю,
А о первой я не смею
И в молитве вспоминать.

(*Б. С. 76*)

Интересно, что в ранних опытах торжественного стиля, требующих иного, более плавного синтаксиса, Ахматовой не удается освободиться от своей основной манеры — фразы не образуют плавного движения и пестрят союзами, которые разбивают интонацию:

Со мной всегда мой верный, нежный друг,
С тобой твоя веселая подруга,
Но мне понятен серых глаз испуг,
И ты виновник моего недуга.
Но кратких мы не учащаем встреч,
Так наш покой нам суждено беречь.

Здесь видно, как труден Ахматовой выход за пределы четырехстрочной строфы. Появляется риторический параллелизм (и дальше: «Лишь голос твой поет в моих стихах, В твоих стихах мое дыханье веет»), рядом с которым странно выглядят следы обычного лаконизма и прерывистости.

Чтобы закончить вопрос о союзах, надо еще отметить, что в языке Ахматовой есть союзы, которые она ввела в поэзию как новость и навсегда закрепила их за собой. Один из них типичен для взволнованной разговорной речи, другой имеет архаический характер и придает речи особую торжественность. Первый— «только». Его оттенки разнообразны — то оно приближается по значению к союзу «но» и отличается лишь большей эмоциональной выразительностью, то стоит на границе между союзом и простым служебным членом:

Ах! не трудно угадать мне вора,
Я его узнала по глазам.
Только страшно так, что скоро, скоро
Он вернет свою добычу сам.
. . . .
Лучше погибну на колесе,
Только не эти оковы.
. . . .
Был он грустен или тайно-весел,
Только смерть — большое торжество.
. . . .
Приползайте ко мне, лукавьте,
Угрозы из ветхих книг,
Только память вы мне оставьте,
Только память в последний миг.
. . . .
Только, ставши лебедем надменным,
Изменился серый лебеденок.
. . . .
Только глаза подымать не смей,
Жизнь мою храня.
. . . .
Я очень спокойная. *Только* не надо
Со мною о нем говорить.
. . . .
Только нашей земли не разделит
На потеху себе супостат.
. . . .
Каждый день мой — веселый, хороший,
Заблудилась я в длинной весне,
Только руки тоскуют по ноше,
Только плач его слышу во сне.
. . . .
Славы хочешь? — у меня
Попроси тогда совета,
Только это — западня,
Где ни радости, ни света.
. . . .
Только сяду на пороге,
Там еще густая тень.
. . . .

Интересно, что в «Подорожнике» и в «Anno Domini», в связи с развитием торжественного, декламационного стиля, эти «только» исчезают. Другой своеобразный союз Ахматовой — «затем, что». В «Вечере» этого союза еще нет — впервые он

появляется в «Четках», в стихотворении «В последний раз мы встретились тогда»:

Он говорил о лете и о том,
Что быть поэтом женщине — нелепость.
Как я запомнила высокий царский дом
И Петропавловскую крепость —
Затем, что воздух был совсем не наш.
А как подарок Божий — так чудесен.
. . . .

Потом — в «Белой стае» и в «Anno Domini»:

И эту песню я невольно
Отдам на смех и поруганье,
Затем, что нестерпимо больно
Душе любовное молчанье.
. . . .

Прощай, прощай, будь счастлив, друг прекрасный,
Верну тебе твой сладостный обет,
Но берегись твоей подруге страстной
Поведать мой неповторимый бред —
Затем, что он пронижет жгучим ядом
Ваш благостный, ваш радостный союз.
. . . .

Еще одну синтаксическую особенность необходимо отметить в связи с лаконизмом и энергией Ахматовской речи. Особенность эта — ослабление глагола как такового, иные формы сказуемости: тенденция, вообще характерная для современной поэзии. Известны безглагольные опыты футуристов, у которых тенденция эта обнажена: «Вы здесь что делая?» *. Имажинисты объявляют в своих манифестах «смерть глаголу», мотивируя это первенством образов: «поэзия образна, глагол безличен, поэтому глаголу нечего делать» **. Являются различные способы ослабления или замены глагола. Кроме деепричастных форм, чрезвычайное развитие получает так называемый «творительный отношения» или «творительный сказуемостный». Так, напр., у Хлебникова: «Устами белый балагур»; у имажинистов: «Он Медведицей с лазури» (Есенин), «В небе осень треугольником» (Кусиков) и т. д. Как видно из приведенных примеров, в современном поэтическом языке есть тенденция прямо заменять глагол этим творительным. Но и при наличностии

* См. об этом: *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. Набросок первый. В. Хлебников. Прага, 1912. С. 36—37.

** *Грузинов И.* Имажинизма основное. М., 1921. С. 8.

сти глагола смысловой вес переходит от него к этому творительному — глагол получает характер отвлеченной связки*. Интересно еще, что творительный этот часто имеет смысл сравнения, как бы заменяя собой его развитую форму (с «как»): «*Подбитым галчонком* клюется в ресницах скупая слеза» (как подбитый галчонок). Все это вместе делает его чрезвычайно сильным синтаксическим членом. Надо еще прибавить, что о тенденции к ослаблению глагола может свидетельствовать также пользование наречиями, которые перетягивают на себя смысловое ударение фразы, а часто образуют сказуемостные сочетания (в сравнительной степени) или даже заменяют глагол.

Тенденция к ослаблению глагола в поэзии Ахматовой выражена резко, хотя и не подается в такой обнаженной форме, как у футуристов. Наиболее обыкновенное и привычное явление — простое отсутствие глагола, мотивированное формой перечисления, общей сжатостью речи или особой интонацией:

Бензина запах и сирени,
Насторожившийся покой...
Он снова тронул мои колени
Почти не дрогнувшей рукой.
. . . .
Не тот ли голос: «Дева! встань...»
Удары сердца чаще, чаще...
Прикосновение сквозь ткань
Руки, рассеянно крестящей...
. . . .
Вечерние часы перед столом,
Непоправимо белая страница
. . . .
Вечерний и наклонный
Передо мною путь.
Вчера еще влюбленный
Молил: «Не позабудь».
А нынче только ветры,
Да крики пастухов,

* А. М. Пешковский считает этот творительный явлением «прогрессивно развивающимся в славянских языках» и указывает, что при таком творительном, приобретающем значение уже не столько способа действия, сколько признака предмета, «глагол теряет ту или иную долю своего вещественного значения» (Русский синтаксис в научном освещении. Изд. 2-е. М., 1920. С. 250—252). Предлагается сравнить: «он глядел в сторону» и «он глядел молодцом», «он стоял в дверях» и «он стоял болваном».

Взволнованные кедры
У чистых родников.
. . . .

Пустых небес прозрачное стекло,
Большой тюрьмы белесое строенье
И хода крестного торжественное пенье
Над Волховом, синеющим светло.
. . . .

Двадцать первое. Ночь. Понедельник.
Очертанья столицы во мгле.
. . . .

Характернее другие случаи. Деепричастных построений типа «Вы здесь что делая», еще чуждых разговорному языку, Ахматова не употребляет. Впрочем, один раз мне встретился у нее близкий к этому оборот: «Я печальна, тебя полюбив» («Вечер», с. 14). Зато часто появляется творительный сказуемостный. Приведу только наиболее интересные примеры:

То *змейкой,* свернувшись *клубком,*
У самого сердца колдует,
То целые дни *голубком*
На белом окошке воркует.
. . . .

Только в спальне горели свечи
Равнодушно-желтым огнем.
. . . .

Пусть *камнем надгробным* ляжет
На жизни моей любовь.
. . . .

Звенела музыка в саду
Таким невыразимым горем.
. . . .

Как меня томила ночь угарная,
Как дышало утро *льдом.*
. . . .

А на жизнь мою *лучом нетленным*
Грусть легла...
. . . .

Был он *ревнивым, тревожным и нежным*
. . . .

А! это снова ты. Не *отроком влюбленным,*
Но *мужем дерзостным, суровым, непреклонным*
Ты в этот дом вошел и на меня глядишь.
. . . .

Лежал закат *костром багровым*
. . . .

А я, закрыв лицо мое,
Как перед вечною разлукой,
Лежала и ждала ее
Еще *не названною мукой.*
. . . .
Был *блаженной моей колыбелью*
Темный город у грозной реки.
. . . .
Солеею молений моих
Был ты...
. . . .
Зачем улыбаешься ты
Мне с неба *кровавой зарницей*?
. . . .
Стало солнце *немилостью Божьей*
. . . .
Нет, царевич, я не та,
Кем меня ты видеть хочешь.
. . . .
Серой белкой прыгну на ольху,
Ласочкой пугливой пробегу,
Лебедью тебя я стану звать.
. . . .
Я к нему влетаю только *песней*
И ласкаюсь *утренним лучом.*
. . . .
А тайная боль разлуки
Застонала *белою чайкой.*
. . . .
Тебе *покорной?* Ты сошел с ума!
. . . .
Нежной пленницею песня
Умерла в груди моей.
. . . .
Еще недавно *ласточкой свободной*
Свершала ты свой утренний полет.
. . . .

Эти творительные большею частью имеют смысл сравнений, но отличаются большей смысловой энергией, большей спаянностью с фразой и при этом ослабляют значение глагола. Можно поэтому утверждать, что кроме тенденции ослабить глагол здесь выражается тенденция освободиться от обычной формы сравнений (с «как»), удлинняющей фразу. Действительно, Ахматова явно избегает вводить сравнения — число их в «Вечере»

и в «Четках» незначительно, а увеличивается только в «Белой стае». Интересно еще, что ее сравнения относятся именно к глаголу, к сказуемому и потому стоят как бы на месте наречий: «Высоко в небе облачко серело, как беличья расстеленная шкурка» (*серело,* как шкурка), «Как соломинкой, пьешь мою душу», «А в небе заря стояла, как ворота в ее страну». Таким образом, с точки зрения не грамматических, а художественно-стилистических функций употребление Ахматовой сказуемостного творительного может быть занесено в одну категорию с употреблением сравнений и наречий: все эти явления одинаково свидетельствуют об ее тенденции к сокращению синтаксиса и к увеличению выразительной энергии. Это особенно ясно в тех случаях, когда мы имеем рядом — сравнение и творительный или творительный и наречие, как, напр.:

Она сначала обожжет,
Как ветерок студеный,
А после в сердце упадет
Одной слезой соленой.
. . . .
Лежал закат *костром багровым*
И *медленно* густела тень.
. . . .
Звенела музыка в саду
Таким невыразимым горем,
Свежо и *остро* пахли морем
На блюде устрицы во льду.

Неудивительно поэтому, что именно наречия, составляющие часть сказуемого (в безличных предложениях, очень частых у Ахматовой) или только с ним связанные, чрезвычайно характерны для ее стиля. Фразовое ударение падает на них, благодаря чему эмоция получает особенно напряженное и конкретное выражение, характеризуясь не общими своими чертами (при помощи глагола), а специфическими признаками. Интересно, что при наречиях мы очень часто находим у Ахматовой восклицательную частицу «так» или «как», которая увеличивает интонационную силу наречия и придает лирике патетический характер. Часто наречие делается интонационным центром фразы, благодаря постановке его на первый план, а иногда к этому присоединяется еще то, что наречия собираются в целую группу. Приведу примеры разных типов: «Умеет так *сладко* рыдать... И *страшно* ее угадать... *Странно* вспомнить... Мне стало *странно,* стало как-то *смутно... Так беспомощно* грудь холодела... *Как светло* здесь и *как бесприютно...* Мне с тобою

пьяным *весело*... Так *душно* пахнет старое саше... Было *душно* от жгучего света... Отошел ты, и стало снова | На душе *и пусто, и ясно*... После ветра и мороза было | *Любо* мне погреться у огня... И сердцу горько *верить*... Еще *так недавно* он был довольным... Сегодня мне из костела | *Так трудно* уйти домой... *Жарко* веет ветер душный — *Сухо* пахнут иммортели... *Тупо* болит голова, *Странно* немеет тело... *Полуласково-полу-лениво* | Поцелуем руки коснулся... *Как беспомощно, жадно и жарко* гладит» и т. д.

Ослабление глагола как такового выражается у Ахматовой и в других формах. Чрезвычайно широко пользуется она краткой формой прилагательных и причастий *, а также наречиями в сравнительной степени: «Длинны волны расчесанных грив... Грудь предчувствием боли не сжата... Был светел ты, взятый ею... Желтей трава... Радостно и ясно | Завтра будет утро... Руки голы выше локтя, | А глаза синей, чем лед... Слишком сладко земное питье, | Слишком плотны любовные сети... Каждый день по-новому тревожен, | Все сильнее запах спелой ржи» и т. д. Кажется, что Ахматова всеми силами избегает употребления глаголов — получаются странные синтаксические движения, глагол выглядит неуклюже, мешает интонации, выпадает из цепи фраз:

> Весенним солнцем это утро *пьяно*,
> И на террасе запах роз *слышней*,
> А небо *ярче* синего фаянса.
> Тетрадь в обложке мягкого сафьяна,
> *Читаю* в ней элегии и стансы,
> Написанные бабушкой моей.

В других случаях употребление глагола как бы мотивируется рифмой и, выступая в этом качестве, ослабляется как грамматическая величина. К этому еще присоединяется иногда намеренная его прозаичность, что придает его появлению особый стилистический смысл, с глаголом как таковым не связанный:

---

* А. М. Пешковский (Русский синтаксис в научном освещении. С. 236) считает, что «в кратком прилагательном мы имеем сейчас не только особо выраженную сказуемость, но и совершенно *новую* сказуемость, совершенно *новый способ представлять себе соотношение между психологическим сказуемым и психологическим подлежащим, новую форму языковой мысли*. Здесь язык начинает выходить за пределы глагольности и начинает выражать отношение *сосуществования* между психологическим сказуемым и психологическим подлежащим, обычно открываемое только над-языковым мышлением» (курсив автора).

Перо *задело* о верх экипажа.
Я *поглядела* в глаза его.
. . . .
Я *сбежала*, перил не касаясь,
Я *бежала* за ним до ворот.
. . . .
Настоящую нежность *не спутаешь*
Ни с чем. И она тиха.
Ты напрасно бережно *кутаешь*
Мне плечи и грудь в меха.

В заключение этой главы о синтаксисе необходимо указать еще одну особенность, связанную с преобладанием наречий, — скупость на прилагательные, которыми был так богат стиль символистов. Наречие вытеснило прилагательные — они стали появляться в качестве редких и тесно связанных с существительным эпитетов, тогда как в других стилях (Бальмонт, Белый) прилагательное занимает важнейшее и часто самостоятельное по значению место. Целые строфы, а иногда и целые стихотворения у Ахматовой лишены прилагательных:

Грудь предчувствием боли не сжата.
Если хочешь, в глаза погляди.
Не люблю только час пред закатом,
Ветер с моря и слово «уйди».
. . . .
После ветра и мороза было
Любо мне погреться у огня.
Там за сердцем я не уследила,
И его украли у меня.
. . . .
Ах! не трудно угадать мне вора,
Я его узнала по глазам.
Только страшно так, что скоро, скоро
Он вернет свою добычу сам.

В связи с этим осторожным и скупым употреблением прилагательных интересно отметить, что при накоплении они обособляются в особую группу, как приложение, и, приобретая тем самым оттенок сказуемости, мотивируются своей смысловой значительностью:

О, как вернуть вас, быстрые недели
Его любви, *воздушной* и *минутной*!
. . . .
Слагаю я веселые стихи
О жизни *тленной, тленной* и *прекрасной*.
. . . .

Как улыбкой сердце больно ранишь,
Ласковый, насмешливый и *грустный.*
. . . .
Тебе не надо глаз моих,
Пророческих и *неизменных.*
. . . .
Солеею молений моих
Был ты, *строгий, спокойный, туманный.*

Прилагательному возвращена его основная стилистическая роль — быть характерным эпитетом, относиться к существительному, определенно оттенять его каким-нибудь качеством. Здесь улавливается связь Ахматовой со стилем классической русской поэзии, частичное пользование которой в борьбе с отжившими приемами символистов заметно в ее стихах.

III

Я до сих пор почти не касался вопроса о стихе Ахматовой, потому что мне было важно прежде всего установить ту основную доминанту, которая определяет собой целый ряд фактов ее стиля. Этой доминантой я и считаю стремление к лаконизму и энергии выражения. Ритмическое своеобразие ее стихов определяется этим же основным для ее поэзии стимулом.

Для символистов стих был по преимуществу явлением «музыкального» звучания. Слово было подавлено ритмом — оно ощущалось лишь как материал, при помощи которого воплощался звучащий вне слов ритмико-мелодический замысел. Фраза подчинялась ритму, речевая интонация — стиховому распеву, слова — звуковому подбору. Произносительная сторона речи естественно не принимала участия в построении стиха — учитывалась по преимуществу ее слуховая, акустическая сторона. *Фразы* как таковой, *слова* как такового в их стихе не было. Этим они преодолели период после-Некрасовской поэзии, когда стих считался тем удачнее, чем менее ощущалась в нем стиховая природа, но вместе с тем обеднили поэтическую речь, лишили ее выразительности, сделали ее однообразной, тягучей, оторвали ее от связи с живым языком, с живыми интонациями, с произнесением.

Естественно было ожидать, что на смену символистам с их музыкальным, акустическим принципом стихосложения придут поэты, которые направят свои усилия на восстановление слова, ориентируя стих на живую речь и подчиняя его принци-

пу динамическому, моторному. Уже у Блока заметна эта тенденция — недаром в предисловии к «Возмездию» он говорит о «мускульном сознании». Началось разложение традиционного стиха. Как это ни покажется парадоксальным, но я полагаю, что интерес футуристов к бессмысленному слову, к «заумной речи» порожден желанием заново ощутить именно произносительно-смысловую стихию слова — не слово как символический звук, а слово как непосредственную, имеющую реальное значение артикуляцию. Отсюда — принцип: «чтоб писалось туго и читалось туго, неудобнее смазных сапогов или грузовика в гостиной (множество узлов, связок и петель и заплат, занозистая поверхность, сильно шероховатая)»; отсюда — пользование «разрубленными словами, полусловами и их причудливыми, хитрыми сочетаниями» *. Нужно было сделать поэтический язык странным, незнакомым, чужим, учиться ему заново, как дети, чтобы отвыкнуть от пользования им как музыкальным символом. Громкое ораторское слово должно было прийти на смену тихой, интимно-лирической речи.

Таков был путь футуристов — революционеров поэтической формы. Довершают этот процесс имажинисты, которые, как последователи и эпигоны, упростили проблему, сведя ее к теории образов. Проблема стиха, в сущности говоря, ими просто игнорируется — метафора объявлена принципом не только языка, но и самого движения. Ритм и эвфония рассматриваются как второстепенные элементы стиха, подчиненные композиции образов. А. Мариенгоф пишет: «Насколько незначителен в языке процент рождаемости слова от образа, настолько меньшую роль играет в стихе звучание или, если хотите, то, что мы называем музыкальностью. Музыкальность одно из роковых заблуждений символизма и отчасти российского футуризма» **. В. Шершеневич заявляет: «ритмика не свойственна поэзии вообще, и чем ритмичнее стихи, тем они хуже. Хуже потому, что в искусстве я выше всего ценю его волевую заражательность; всякая же ритмичность неизбежно приводит ко сну и атрофии жизнеспособных мускулов» ***. И Грузинов формулирует: «Лирика утратила старую форму: песенный лад и музыкальность... Появился новый вид поэзии, некий синтез лирического и эпического» ****.

---

* *Крученых А., Хлебников В.* Слово как таковое.

** Буян-остров. Имажинизм. М., 1920. С. 17.

*** Шершеневич жмет руку кому. С. 16.

**** Имажинизма основное.

Акмеисты считали своей основной задачей — сохранение стиха как такового: равновесие всех его элементов — ритмических и смысловых — составляло их главную заботу. Они отказались от музыкально-акустической точки зрения, но традиционную ритмическую основу сохранили и усовершенствовали. Ими — и больше всего Ахматовой — окончательно разработан и утвержден тот тип стиха, к которому давно, но очень осторожно и робко, стремились русские поэты начиная с Жуковского — стих, в котором между ударениями может быть неодинаковое количество слогов. Классическая теория русского стихосложения препятствовала этому. Сильный толчок развитию нового стиха был дан Лермонтовым, образцом для которого служила английская поэзия с ее разнообразием анакруз и стоп. Теперь этот процесс можно считать законченным. Принцип равносложности стоп и единообразия анакруз перестал быть незыблемой основой для русского стиха. Оказалось возможным разнообразить ритмические приступы и соединять в одной строке двухдольные стопы с трехдольными. Тем самым реальный ритм стихотворения обнаружил свое несовпадение с отвлеченным метром. Стало ясно, что деля на стопы и изучая только *ударения,* мы вовсе не изучаем ритм, а лишь отсчитываем метрические деления. Возник вопрос об учете словоразделов, о различной силе акцентов, об отношении между строкой и фразой, между интонацией и ритмом и т. д. Ритм стал понятием сложным, объемлющим собой целый ряд фактов стихового звучания или произнесения *.

В метрическом отношении стих Ахматовой закрепляет ту реформу, которая была произведена уже символистами — особенно Блоком. В первых ее сборниках преобладает так называемый «паузник», особенность которого заключается в сочетании трехдольных стоп с двухдольными. Характерно, что в следующих сборниках она, как и Мандельштам, возвращает нас к строгим метрам — в частности, к пятистопному ямбу. Своеобразие ее стиха — не в самом метре, а в пользовании им, т. е. в ритме, и именно в том, что ритм вошел в самое построение фразы — стал фразовым, чисто речевым. Ритмические акценты определились как фразовые, построяющие интонацию и

* Я особенно имею в виду работу В. В. Томашевского — «Проблема стихотворного ритма» (прочитанную им в виде доклада в Росс. Инст. Истории Искусств на заседании Словесного Факультета и в Институте Живого Слова на заседании Комиссии по теории декламации), к основным тезисам которой совершенно присоединяюсь.

ее укрепляющие. Явилась особая свобода и выразительность стихотворной речи — разнообразие акцентов, подвижность и сила интонаций, ощутимость произнесения (речевая мимика). Стиховая мелодия ослаблена — стих рождается из движения фразовых интонаций и акцентов.

Установка на интонацию ощущается как основной принцип построения стиха у Ахматовой — как в пределах отдельных строк, так и на целых строфах, и на целых стихотворениях. Стихи Ахматовой можно классифицировать по типам господствующих интонаций. Конечно, интонации эти имеют специфическую стиховую окраску, но именно поэтому выступают резко не как случайное вторжение прозаической речи, а как стиховой прием. Основная манера Ахматовой, особенно развитая ею в «Четках», выражается в сочетании разговорной или повествовательной интонации с патетическими вскрикиваниями. Эти вскрикивания либо заключают собой стихотворение, образуя патетическую концовку, либо являются в середине, а иногда и начинают собой движение интонации. Во всех этих случаях они настолько выделяются своей интонационной силой, что служат композиционным центром, влияя на все окружающее. Приведу сначала примеры целых стихотворений, чтобы видно было все движение речевого ритма.

Было душно от жгучего света.
А взгляды его, как лучи...
Я только вздрогнула. Этот
Может меня приручить.
Наклонился. Он что-то скажет.
От лица отхлынула кровь.
Пусть камнем надгробным ляжет
На жизни моей любовь.

Мы имеем как бы одну, сжатую и энергично сказанную фразу, которая дробится на мелкие части, но стягивается в одно движение интонационной динамикой. Недаром оно не разделено на две строфы, несмотря на обычное расположение рифм — метрическая строфа здесь слишком слабо выражена вследствие тесного интонационного слияния первых четырех строк со следующими. В первой половине мы имеем нечто близкое к повествованию — интонация движется сравнительно спокойно от высокого положения к низкому; вторая вносит напряженность непосредственного переживания и приводит к патетической концовке. В первой фразе, обнимающей две строки, сильным акцентом наделено слово «взгляды»: это достигается сокращением анакрузы и ослаблением второго ударения (его). Получа-

ется характерное ритмико-интонационное движение, благодаря которому слово «взгляды» выделяется как главное и образует центр. Далее фразы начинают сокращаться. Неударные приступы (анакруза) исчезают, но в третьей строке начальное ударение так ослаблено синтаксисом, что настоящий ритмический акцент падает на слово «вздрогнула», которое благодаря этому опять выделяется как основное, а вся фраза получает характерную интонационную окраску. Точка перед концом строки (см. примеры выше) нарушает нормальную метрическую интонацию стиха, но тем самым открывает доступ интонации речевой — и мы имеем резкую, но мотивированную и подготовленную прозаическую интонацию (ср. — «этот все может»). Обычное для конца третьей строки повышение выделено и усилено, а за ним следует резкое понижение. Создается ощущение подвижной интонации, подвижного голосоведения. Дальше фразы сокращаются до одного слова и занимают полстроки, после чего начинается новое увеличение — и мы приходим к последней патетической фразе, занимающей опять две строки. Слово «пусть» звучит особенно сильно именно потому, что стоит на месте анакрузы, где инерция ритма еще не действует так, как в середине строки. Остановимся на другом примере:

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем. И она тиха.
Ты напрасно бережно кутаешь
Мне плечи и грудь в меха.

И напрасно слова покорные
Говоришь о первой любви.
Как я знаю эти упорные
Несытые взгляды твои!

Здесь мы имеем постепенное и непрерывное нарастание интонации — ощущение одной, энергично сказанной фразы еще сильнее, чем было в предыдущем стихотворении. Метрическое деление на две строфы совершенно ослаблено открывающим вторую строфу союзом «и» и повторением слова «напрасно». Для интонационных приемов Ахматовой характерно здесь использование enjambement (не спутаешь — ни с чем), благодаря которому «спутаешь» звучит гораздо слабее «ни с чем». Отмечу также положение восклицательного «как» в анакрузе, опять усиливающее его интонационную роль.

Еще один пример:

Как велит простая учтивость,
Подошел ко мне. Улыбнулся.

Полуласково, полулениво
Поцелуем руки коснулся.
И загадочных древних ликов
На меня поглядели очи...
Десять лет замираний и криков,
Все мои бессонные ночи
Я вложила в тихое слово
И сказала его напрасно.
Отошел ты, и стало снова
На душе и пусто, и ясно.

Здесь строфическое деление не только ослаблено, но и прямо нарушено переходом фразы из восьмой строки в девятую и соответственным развитием интонации. Центральная часть стихотворения построена на патетических вскриках («Десять лет... Все мои...»), интонационная сила которых опять подчеркнута их положением в анакрузе.

В главе о синтаксисе я уже указывал на восклицательные частицы Ахматовой. Они характерны именно своей интонационной ролью — недаром в подавляющем большинстве случаев они находятся в анакрузе и потому выделяются как особо сильные. Иногда они стоят в начале последней строфы и находят себе интонационное разрешение в резком понижении третьей строки, где обычно в этих случаях стоит союз «а» (см. выше).

Как светло здесь и *как* бесприютно,
Отдыхает усталое тело...
А прохожие думают смутно:
Верно, только вчера овдовела.
. . . .
Как мне скрыть вас, стоны звонкие!
В сердце темный душный хмель;
А лучи ложатся тонкие
На несмятую постель.
. . . .
О, *как* сердце мое тоскует!
Не смертного ль часа жду?
А та, что сейчас танцует,
Непременно будет в аду.

Наряду с «как» и «так» имеются различные другие формы восклицаний — при помощи частиц и местоимений или посредством инфинитивного оборота.

Листьям последним *шуршать*!
Мыслям последним томиться!
. . . .

И *знать,* что все потеряно,
Что жизнь — проклятый ад!
О, я была уверена,
Что ты придешь назад.
. . . .
Слава тебе, безысходная боль!
. . . .
Звенела музыка в саду
Таким невыразимым горем.
. . . .
Сколько просьб у любимой всегда,
У разлюбленной просьб не бывает...
Как я рада, что нынче вода
Под бесцветным ледком замирает.
. . . .
Слишком сладко земное питье,
Слишком плотны любовные сети.
. . . .
Пусть хоть голые красные черти,
Пусть хоть чан зловонной смолы.
. . . .
Какую власть имеет человек,
Который даже нежности не просит.
. . . .
Меня покинул в новолунье
Мой друг любимый. *Ну, так что ж*!
. . . .
А сердцу стало страшно биться,
Такая в нем теперь тоска...
. . . .
Тяжела ты, любовная память!
. . . .
Столько дорог пустынных исхожено
С тем, кто мне не был мил,
Столько поклонов в церквах положено
За того, кто меня любил...
. . . .

Инфинитивное построение может быть использовано в качестве восклицательной интонации на протяжении целого ряда строф. Так — в стихотворении «Вижу выцветший флаг над таможней»:

Стать бы снова приморской девчонкой,
Туфли на босу ногу *надеть,*
И *закладывать* косу коронкой,
И взволнованным голосом петь.

Все глядеть бы на смуглые главы
Херсонесского храма с крыльца
И *не знать,* что от счастья и славы
Безнадежно дряхлеют сердца.

Здесь уже не вскрик, внезапно врывающийся в стихотворение, а своего рода голошение или выкликание. В разных формах мы встречаем у Ахматовой этот тип интонации, приближающий некоторые ее стихи к речитативному фольклору — к частушкам и причитаниям. В противовес городской, романской лирике символистов (Блок) с ее стиховой мелодией Ахматова обращается к фольклору, и именно к тем ее формам, которые отличаются особой интонацией выкликания.

Лучше б мне частушки задорно выкликать,
А тебе на хриплой гармонике играть,

И, уйдя, обнявшись, на ночь за овсы,
Потерять бы ленту из тугой косы.

Лучше б мне ребеночка твоего качать,
А тебе полтинник за день выручать,

И ходить на кладбище в поминальный день,
Да смотреть на белую Божию сирень.

От частушки здесь взято именно голосоведение — с его характерными взвизгиваниями и резкими скачками интонации от высокого положения к низкому. В каждой строке одно слово особенно выделяется своим ритмико-интонационным весом — к нему, как к центру, движется интонация. Первые четыре строки образуют один законченный период, вторые четыре в точности его повторяют — ощущение интонационного распева этим увеличивается.

Частушечное «выкликание» чувствуется в таких стихотворениях, как:

Я с тобой не стану пить вино,
Оттого что ты мальчишка озорной.
. . . .
Ты письмо мое, милый, не комкай,
До конца его, друг, прочти.
. . . .
Я окошко не завесила,
Прямо в горницу гляди.
Оттого мне нынче весело,
Что не можешь ты уйти.
. . . .

Для сопоставления приведу одну волжскую частушку, интересную своим сходством с приемами Ахматовой:

Свет небесный клином сходится,
Принесли дурную весть.
Пресвятая Богородица,
Дай мне силы перенесть*.

Часто мы имеем у Ахматовой нечто среднее между частушкой и причетью — чувствуется определенная связь с этими типами фольклора.

От любви твоей загадочной,
Как от боли, в крик кричу,
Стала желтой и припадочной,
Еле ноги волочу.
. . . .
Не бывать тебе в живых,
Со снегу не встать.
Двадцать восемь штыковых,
Огнестрельных пять.
Горькую обновушку
Другу шила я.
Любит, любит кровушку
Русская земля.

Интонация причитания особенно ясно дана в стихотворении на смерть А. Блока:

Принесли мы Смоленской заступнице,
Принесли Пресвятой Богородице
На руках во гробе серебряном
Наше солнце, в муках погасшее, —
Александра, лебедя чистого.

Причитание слышится и в другом стихотворении, открывающем собой «Белую стаю»:

Думали: нищие мы, нету у нас ничего,
А как стали одно за другим терять,
Так что сделался каждый день
Поминальным днем, —
Начали песни слагать
О великой щедрости Божьей,
Да о нашем великом богатстве.

Интересно, что эти формы развиваются именно в позднейших сборниках, как бы контрастируя с торжественно-риторическим стилем других стихотворений.

* Заимствую из собрания М. И. Ливеровской-Семеновой.

Кроме этих форм, у Ахматовой есть и «песенки», с частушечной интонацией не связанные, но хранящие в себе тоже фольклорный оттенок. В основе их лежит не столько мелодия, сколько простой мотив — этим они отличаются от напевных стихотворений вообще. Такова «Песенка»:

Я на солнечном восходе
Про любовь пою,
На коленях в огороде
Лебеду полю.

Сюда же относятся стихотворения: «Вновь подарен мне дремотой» (Б. С. 56), «Небо мелкий дождик сеет» (Б. С. 110), «Колыбельная» (А. Д. 38).

Для патетической интонации, которой окрашено большинство стихотворений Ахматовой, характерны еще интонационные повторения слов, особенно частые в концовках, но нередкие и в зачинах.

И *звенит, звенит* мой голос ломкий.
(Начало последней строфы)
Хорони, хорони меня, ветер!
(Первая строка)
Но *не хочу, не хочу, не хочу*
Знать, как целуют другую.
(Конец предпоследней строфы)
И *всегда, всегда* распахнут
Ворот куртки голубой.
(Начало второй строфы)
Только страшно так, что *скоро, скоро*
Он вернет свою добычу сам.
(Конец стихотворения)
И сердцу горько верить,
Что *близок, близок* срок.
(Начало последней строфы)
И пророча близкое ненастье,
Низко, низко стелется дымок.
(Начало последней строфы)
И еще так *недавно, недавно*
Замирали вокруг тополя.
(Начало последней строфы)
Но *сердце знает, сердце знает,*
Что ложа пятая пуста!
(Конец стихотворения)

Остается указать на интонацию торжественную, витийственную, которая особенно развита в «Белой стае» и в последующих сборниках — вместе с возрождением строгих метров. Эта

интонация иногда соединяется с разговорной, иногда же превращается в интонацию проповеди или сурового наставления. Формы молитвы, проповеди или торжественно-риторического слова особенно характерны для двух последних сборников. Первоначально не дававшийся Ахматовой стиль торжественной декламации теперь становится основным. Являются своеобразные архаические обороты, напоминающие Тютчева или Хомякова:

Когда в тоске самоубийства
Народ гостей немецких ждал,
И дух суровый византийства
От русской Церкви отлетал,
Мне голос был. Он звал утешно,
Он говорил: «Иди сюда,
Оставь свой край глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда.

Я кровь от рук твоих отмою,
Из сердца выну черный стыд,
Я новым именем покрою
Боль поражений и обид».
Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернился скорбный дух.

В этой эволюции сказывается, по-видимому, общий отход современной русской поэзии от интимно-лирического стиля: возрождение, с одной стороны, сатиры, с другой — оды и баллады.

С вопросом о звучании стиха связано еще одно явление, известное под именем «эвфонии», или «словесной инструментовки». Символисты уделили этой стороне стиха очень много внимания — как на практике, так и в теории. Тем не менее явление это до сих пор не поддается научному анализу. Самый факт наличности в стихе звуковой системы несомненен, но истолкование его обычно остается в плоскости самой примитивной звукоподражательной интерпретации. Была сделана попытка освободиться от всякого истолкования этого факта и просто классифицировать «звуковые повторы» (статья О. Брика в сборнике «Поэтика» 1919 г.), но тем самым вопрос о *выборе* тех или других звуков остался открытым. Между тем звукоподражательная теория дошла до предела — А. Белый в двух строчках Пушкина услышал откупоривание бутылок, наливание шампанского в бокалы и т. д. (статья «Жезл Аарона» в сборнике «Скифы» 1917 г.).

Оба термина — и «эвфония», и «словесная инструментовка» — имеют в виду чисто акустическую сторону этого явления. Акустическое понимание стиха характерно для символистов: оно выразилось в накоплении и подчеркивании аллитераций — гласные звуки интересовали их гораздо менее, чем согласные. Но вместе с кризисом символической школы изменилось и самое отношение к этой стороне стиха. Бальмонтовские «Камыши», когда-то пленявшие слух своей звукоподражательной «музыкой», стали невыносимы. Уснащение стиха аллитерациями, рассчитанными на чисто акустический эффект, стало раздражать. Сама теория «инструментовки», в основе своей опирающаяся на соответствие «звуков» и эмоций, стала казаться плоской, упрощающей явление.

Дело в том, что «эвфония» по природе своей вовсе не есть явление исключительно акустическое или фонетическое. То, что мы в обиходе называем *звуком*, есть ведь в то же время и *артикуляция*, движение органов речи. Речь есть процесс не только слуховой, но и произносительный. В стихе, как речи самоценной, ощутимость которой повышена, мы должны встретить не только систему *звуков*, но и систему *артикуляции*. Более того — является мысль, что акустическое отношение к стихотворной речи вторично, что оно есть результат осознания самими поэтами того, что по природе своей связано не столько со *слухом*, сколько с *произнесением*. Звукоподражательное пользование речью имеет вид скорее мотивировки этого явления, причина которого лежит глубже. Даже если допустить, что акустическая сторона речи может быть использована отдельными поэтическими стилями или направлениями, то все же она не характеризует собой стиха вообще, и ею проблема «эвфонии» не исчерпывается.

Акустический принцип, как уже говорилось выше, не характерен для стиха Ахматовой. Теории звукоподражания или соответствия между эмоцией и «звуком», как символом эмоции, в пределах ее поэзии делать нечего. Совершенно прав В. Виноградов в своем утверждении, что «явления звукоподражания, эвфонических сцеплений, вызывающих новые эмоциональные нюансы, словом, разного рода отражения в фонетическом облике слова тех эмоционально-акустических эффектов, которые сопутствуют рядам представлений, не составляют существенной стихии в поэзии Ахматовой» *. Но этим не решает-

* Статья «О символике А. Ахматовой» в альманахе «Литературная Мысль» I. Пг., Издательство «Мысль». 1923. С. 94.

ся самый вопрос о стихе Ахматовой — речь ее как-то организована, «звуки» ощущаются, хотя и без всякого отношения к звукоподражанию или к фонетической символике.

В поэзии Ахматовой мы имеем дело с другим принципом — не с «эвфонией» и не с «инструментовкой», а с системой артикуляции, с речевыми движениями, с тем, что я назвал *бы речевой мимикой*. Это естественно соединяется с ее основным стремлением к энергии словесного выражения, к усилению чисто-речевой, произносительной энергии. Речь приобретает особую артикуляционно-мимическую выразительность. Слова стали ощущаться не как «звуки» и не как артикуляция вообще, а как мимическое движение. В связи с этим внимание перешло от согласных к гласным — от фонетики к артикуляции, к мимике губ по преимуществу. То же явление заметно и в поэзии Мандельштама. Русский вокализм, по природе своей гораздо более бледный, чем, например, французский, для которого характерны разнообразные движения губ, в стихах Ахматовой и Мандельштама заметно усилен в произносительном отношении *. Это достигается как ритмико-интонационными приемами — усилением интонационных акцентов и растяжением гласных, так и другими приемами, в числе которых особенно интересен прием удвоения или утроения одного и того же гласного. С другой стороны, выразительная роль консонантизма ослаблена. Поэтическая речь Ахматовой как бы сосредоточена на переднем артикуляционном плане и окрашена мимическим движением губ («молитвы *губ* моих надменных», «движенье чуть видное *губ*»). Это — поэзия с установкой на произносительный процесс, на мимическую артикуляцию. Отсюда — характерное преобладание гласного «у», артикуляция которого наиболее связана с движением губ, и контрастные движения типа «у-а», или «о-а», или «а-и».

Артикуляционно-мимическая роль гласных в стихе Ахматовой особенно резко ощущается, конечно, в отдельных ударных строках — главным образом, в начальных и заключительных. Остановлюсь на некоторых примерах.

Было душно от жгучего света,
А взгляды его, как лучи.

В ритмико-интонационном отношении здесь выделяются своей силой слова «душно» и «взгляды», стоящие на одинако-

---

* Есть иволги в лесах, и гласных долгота
В тонических стихах единственная мера.
(*О. Мандельштам*)

вых местах — мы имеем резкий артикуляционно-мимический контраст, движение от губного гласного «у» к широкому «а».

Концы строк, звучащие слабее, характеризуются гласными другого рода (е-и), причем слово «лучи» является как бы артикуляционным стяжением слов «жгучего света» — «у» ослаблено, «е» стянуто в «и». Отмечу повторение гласного «у» в первой строке — обычный у Ахматовой способ укрепить, усилить артикуляцию.

Не любишь, не хочешь смотреть,
О, как ты красив, проклятый!

Здесь мы имеем постепенное движение от «у» (любишь) к «а» (проклятый) через о-е-и, т. е. постепенный переход от узкого положения губ к широкому их раскрытию. Именно это артикуляционно-мимическое движение, которым увеличивается эмоциональная выразительность речи, я и считаю наиболее характерным для Ахматовой. В следующих строках повторяется в сжатом виде то же движение: у-е-а.

И я не могу взлететь,
А с детства была крылатой.

В конце мы имеем характерное укрепление на ударном «а»:

И только красный тюльпан,
Тюльпан у тебя в петлице.

Систематическое повторение в соседних словах одних и тех же артикуляционных движений придает стиху Ахматовой совершенно особенную выразительность. В русский поэтический язык вводится, таким образом, тенденция к продлению одного гласного ряда, к укреплению одного артикуляционного уклада — тенденция, являющаяся для некоторых языков (например, татарского) нормальным законом. Вот ряд таких примеров:

Звенела *музыка в саду* (у-у)
Таким невыразимым горем (и-и).
Свежо и остро пахли морем (о-о)
На блюде устрицы во льду (у-у-у).
. . . .
Томятся по облакам (а-а)
Я надела *узкую юбку** (у-у)
. . . .

* Здесь характерно сохранение «у» и в неударных слогах.

На глаза *осторожной кошки* (о-о)
. . . .
А та, что сейчас танцует (а-а),
Непременно *будет в аду* (у-у).
. . . .
И дал мне *три гвоздики* (и-и),
Не подымая глаз (а-а).
О, милые улики (и-и),
Куда мне спрятать вас (а-а-а)*.
. . . .
Я знаю: он *жив*, он *дышит* (ы-ы)
. . . .
Предо *мной золотой аналой* (о-о-о)
И со *мной* сероглазый жених.
. . . .
И столетие мы лелеем (е-е)
. . . .
Растает в марте хрупкая Снегурка (а-а, у-у)
. . . .
Его любви, *воздушной и минутной* (у-у)
. . . .
Радостно и ясно (а-а)
Завтра будет утро (у-у).
. . . .
Я на *солнечном восходе* (о-о)
Про любовь пою,
На коленях в огороде
Лебеду полю (у-у).
. . . .
Плачет у плетня (а-а)
. . . .
Мягко плавает пчела (а-а-а)
. . . .
А русалка умерла (а-а)
. . . .
Влажно пахнут тополя (а-а-а)
. . . .
Прошуми *высокой осокой* (о-о)
Про весну, про мою весну (у-у-у).
. . . .
И у ног голубой прибой (о-о-о)
. . . .

* Тут характерна и самая система «и-а».

Как беспомощно, *жадно и жарко гладит* (а-а-а)
. . . .
Высокие своды костела (о-о-о)
Синей, чем небесная твердь (е-е-е).
. . . .
Как же мне *душу скудную* (у-у)
. . . .
И звенела и пела отравно (е-е-а)
Несказанная радость твоя (а-а-а).
. . . .
Но поднявши *руку сухую* (у-у)
. . . .
Тихо в *комнате просторной* (о-о),
А за окнами мороз (о-о).
. . . .
Я улыбаться перестала (а-а),
Морозный ветер *губы студит* (у-у).
. . . .
Лежал закат костром багровым (а-а, о-о),
И медленно густела тень (е-е).
. . . .
Подумай, ты можешь теперь молиться
Заступнику своему (у-у).
. . . .
А на утро *притащится слава* (а-а)
Погремушкой над ухом трещать (у-у).
. . . .
Ты — отступник: за остров зеленый (ы-у, о-о)
Отдал, отдал родную страну (о-о, у-у).
. . . .
Чтобы *кровь из горла хлынула* (о-о)
Поскорее на постель (е-е),
Чтобы *смерть из сердца* вынула (е-е)
Навсегда проклятый хмель (а-а).

Кроме этого явления устойчивости гласных в соседних словах, наблюдается и другое, не менее важное для характеристики стиха Ахматовой: повторность одних и тех же гласных в соседних строках или строфах на соответственных ударных местах. Артикуляционно-мимическое движение, таким образом, подчиняет себе не только отдельные строки, но и более значительные части стихотворения и становится уже фактором композиции. Приведу сначала примеры отдельных строк — рифмующих и не связанных рифмой:

1 И моют светлые дожди (о-е-и)
3 Холодный, белый, подожди (о-е-и)

2 Напевом простым, неискусным (е-ы-у)
4 Ты не был седым и грустным (е-ы-у)

1 Так беспомощно *грудь холодела* (у-е)
3 Я на правую *руку надела* (у-е)

2 А глаза синей, чем лед (а-е-о)
4 Как загар к тебе идет (а-е-о)

13 А скорбных скрипок голоса (и-а)
15 Благослови же небеса (и-а)

1 Настоящую нежность не спутаешь (а-е-у)
3 Ты напрасно бережно кутаешь (а-е-у)

5 И, согнувшись, бесслезно молилась (у-о-и)
7 И кликуша без голоса билась (у-о-и)

5 Как в ворота чугунные въедешь (о-у-е)
7 Не живешь, а ликуешь и бредишь (о-у-е)

1 *Смуглый отрок бродил* по аллеям (у-о-и)
2 У *озерных глухих* берегов (у-о-и)*

19 Мне любви и покоя не дав (и-о-а),
20 Подари меня горькою славой (и-о-а)

13 Смертный *час наклонясь напоит* (а-о)
14 *Прозрачною сулемой* (а-о)

7 Господи! я нерадивая (о-и)
9 Ни розою, ни былинкою (о-и)

Теперь приведу примеры отдельных строф:

Это песня последней встречи (е-е),
Я взглянула на темный дом (у-о-о),
Только в спальне горели свечи (е-е)
Равнодушно-желтым огнем (у-о-о).
. . . .
Чтоб в томительной веренице (и-и)
Не чужим показался ты (ы-ы),
Я готова платить сторицей (и-и)
За улыбки и за мечты (ы-ы).
. . . .

* Интересно отметить, что встречающееся в этом стихотворении слово «треуголка» подготовлено раньше: «Иглы *елей густо и колко*» (е-у-о).

И те неяркие просторы (а-о),
Где даже голос ветра слаб (о-е-а),
И осуждающие взоры (а-о)
Спокойных, загорелых баб (о-е-а).
. . . .
Не тот ли голос: «Дева! встань...» (е-а)
Удары сердца чаще, чаще... (е-а)
Прикосновение сквозь ткань (е-а)
Руки, рассеянно крестящей... (е-а)
. . . .
Тяжела ты, любовная память (о-а)!
Мне в дыму твоем петь и гореть (у-е),
А другим — это только пламя (о-а),
Чтоб остывшую душу греть (у-е).
. . . .
Муза ушла по дороге (у-о)
Осенней, узкой, крутой (у-о),
И были смуглые ноги (ы-у-о)
Обрызганы крупной росой (ы-у-о).
. . . .
Бесшумно ходили по дому (и-о),
Не ждали уже ничего (а-о).
Меня привели к больному (и-о),
И я не узнала его (а-о).

Встречаются примеры и обратных движений:

Навсегда забиты окошки (а-и-о).
Что там — изморозь иль гроза (о-и-а)?
На глаза осторожной кошки (а-о-о)
Похожи твои глаза (о-а).

Есть примеры более сложные:

Перо задело о верх экипажа (о-е-е-а).
Я поглядела в глаза его (е-а-о).
Томилось сердце, не зная даже (и-е-а-а)
Причины горя своего (и-о-о).

В основе мы имеем движение «о-а». В первой строке переходное «е» стоит между этими гласными; во второй — перед ними, а сами они находятся в обратном положении; третья строка укрепляет «а», четвертая — «о».

Наконец — примеры целых стихотворений, в которых даже при таком грубом способе наблюдения можно обнаружить артикуляционную систему. Есть стихотворения, в которых эта система обнаруживается в повторности наиболее сильных ударных гласных. Так, если в вышеприведенном стихотворении

«Лучше б мне частушки задорно выкликать», где я отмечал интонационную повторность, выделить центральные гласные каждой строки, на которых по ритмическим условиям задерживается интонация и тем самым делает их особенно ощутимыми (частушки — хриплой — обнявшись — ленту, ребеночка — полтинник — кладбище — белую), то мы получим систему артикуляционного повторения, соответствующую интонационной: у-и-а-е = о-и-а-е (у-о уравниваю как лабиализованные). Если при этом обратить внимание на то, что из каждых четырех гласных особенной силой по ходу интонации обладают первое и третье, то перед нами — типичный для Ахматовой пример контрастного хода у-а.

Чрезвычайно ощутительна и характерна система гласной артикуляции в стихотворении «Музе». В первой строфе даны обычные контрастные движения, причем связи между строками еще не образуются, но заметна тенденция к укреплению гласных в каждой строке:

Муза сестра заглянула в лицо (у-а, у-о),
Взгляд ее ясен и ярок (а-а-а).
И отняла золотое кольцо (а-о-о),
Первый весенний подарок (е-е-а).

Во второй строфе появляются повторные движения:

Муза! Ты видишь, как счастливы все — (у-и-а-е)*
Девушки, женщины, вдовы (е-е-о),
Лучше погибну на колесе (у-и-а-е),
Только не эти оковы (е-о).

Третья строфа отличается ослабленной лабиализацией — ударный «у» отсутствует, повторные движения образуются в краях строк:

Знаю, гадая и мне обрывать (е-а)
Нежный цветок маргаритку (о-и).
Должен на этой земле испытать (е-а)
Каждый любовную пытку (о-ы)

В четвертой строфе заново вводится ударный «у» и укрепляется повторением:

Жгу до зари на окошке свечу (о-у)
И ни о ком не тоскую (о-у),

* Отмечу кстати, что это движение совпадает с тем, которое мы нашли в стих. «Лучше б мне частушки».

Но не хочу, не хочу, не хочу (у-у-у)
Знать, как целуют другую (у-у).

Пятая строфа соединяет артикуляцию первой и третьей — преобладает «а», ударный «у» отсутствует:

Завтра мне скажут, смеясь, зеркала (а-а-а-а):
Взор твой не ясен, не ярок (о-а-а)...
Тихо отвечу: она отняла (и-е-а-а)
Божий подарок (о-а).

Мне приходится здесь брать для ясности такие примеры, где обнаруживается повторность одних и тех же гласных. Само по себе явление речевой мимики вовсе не требует этого. Важно установить тяготение к сохранению одного и того же артикуляционного уклада и к пользованию контрастными движениями от лабиализованных (у, о) и узких гласных (е, и) к широкому. И то, и другое достаточно иллюстрируется приведенными примерами. Ослабленность консонантизма подтверждает, что стих Ахматовой рождается на произносительно-мимической основе, а не на фонетической.

Напряженностью интонации и речевой мимики объясняется и ослабление рифмы. Концы строк обладают у Ахматовой меньшим весом, чем начальные и средние их части. В рифме часто оказываются слабые члены предложения, появляются резкие enjambements, ослабляющие фонетическое значение рифмы, нередки неточные рифмы, нередки также простые глагольные рифмы, показывающие, что интерес к рифме у Ахматовой ослаблен. Тем понятнее ее тяготение к белому стиху. Речевая мимика приобретает здесь особую свободу и выразительность:

Просыпаться на рассвете
Оттого, что радость душит,
И глядеть в окно каюты
На зеленую волну.
Иль на палубе в ненастье,
В мех закутавшись пушистый,
Слушать, как стучит машина,
И не думать ни о чем.
Но, предчувствуя свиданье
С тем, кто стал моей звездою,
От соленых брызг и ветра
С каждым часом молодеть.

От первой строки к четвертой идет усиление губной артикуляции: от «а-е» (просыпаться на рассвете) к «о-у» (зеленую волну), причем ударные «у» сосредоточены на краях строк, т. е. в

местах относительно слабых. В следующих четырех строках повторяется то же движение от «а» (иль на палубе в ненастье) к «о-у» (и не думать ни о чем), причем ударные «у» сдвинуты в начальные части строк и потому ощущаются сильнее. Девятая строка дает обратное движение «у-а» (ср. «Оттого, что радость душит» — «Но, предчувствуя свиданье»), которым начинается ослабление губной артикуляции, — в последней строке мы имеем повторение начальной артикуляции (а-е).

Что касается согласных, то их роль в стихе Ахматовой гораздо слабее. Стих ее, по-видимому, не столько моторен, сколько мимичен. Поэтому из согласных у нее сильнее ощущаются те, которые связаны с губной артикуляцией, — т. е. п, б, в, м. Заметно также тяготение к шипящим, что объясняется, с одной стороны, самым характером их артикуляции (передняя, легко вступающая в связь с гласными), а с другой — их влиянием на гласные, которые в этом сочетании артикулируются сильнее. Отмечу еще, что по моим наблюдениям усилению ударного «а» содействует также сочетание его с артикуляцией «л», чем нередко пользуются поэты (ср. у Державина — «Злачая *плавала* луна», «На *лаковом* полу моем»). Сочетанием губных и шипящих с группой «ла» определяется основной характер консонантизма в стихах Ахматовой. Многие слова, имеющие для нее особенное значение и потому часто повторяющиеся, обладают типичной артикуляционной характеристикой — либо присутствием ударного «у», либо сочетанием других гласных с губными или шипящими согласными: душный, тушь, пусто, скудный, любо, губы, мудрый, смуглый, мутный, жгучий, тусклый (ср. также сочетания — «душу скудную», «узкую юбку», «руку сухую» и т. д.), память, пламя, томиться, любовь, пышно, белый, жадно, жарко и т. д. В любом стихотворении можно наблюдать выразительную роль такого рода сочетаний:

Плотно сомкнуты губы сухие,
Жарко пламя трех тысяч свечей.
Так лежала княжна Евдокия
На сапфирной душистой парче*.
. . . .
Тяжела ты, любовная память!
Мне в дыму твоем петь и гореть,

* Не знаю, субъективное ли это ощущение, или для него есть объективные основания, но слово «сапфирной» кажется мне здесь разрушающим артикуляционно-мимическую систему и потому фальшивым.

А другим — это только пламя,
Чтоб остывшую душу греть.
. . . .
Совенок замученный мой
. . . .
Как беспомощно, жадно и жарко гладит
. . . .
Вижу выцветший флаг над таможней
И над городом желтую муть.

Укажу еще, что усиление гласного «а» при помощи двойного «н», тоже часто встречающееся в стихах Ахматовой («Несказанная радость твоя», «Осиянным забвением смой», «И несказанным светом сияла»), осмыслено самой Ахматовой не только как акустическое, но и как артикуляционное:

Мне дали имя при крещенье — Анна,
Сладчайшее для губ людских и слуха.

В заключение этого обзора речевой мимики упомяну еще о том, что изредка встречаются в стихах Ахматовой повторения согласных групп, имеющих выразительное значение, но скорее моторное, чем акустическое: «я только *вздрогнула* — пусть камнем *надгробным*» (дрг — дгр), «свежо и *остро* — на блюде *устрицы*» (стр — стр), «Иглы елей густо и колко — Устилают низкие пни» (лет — стл) и т. д.

IV

В первоначальной манере Ахматовой («Вечер», «Четки») резко бросалось в глаза отсутствие специально-поэтических слов и словосочетаний. Словарь ее казался совсем простым, обыденным. Это отмечено было и в критике: «Почти избегая словообразования, — в наше время так часто неудачного, — Ахматова умеет говорить так, что давно знакомые слова звучат ново и остро» (Л. К. в «Сев. Зап.» 1914. № 5). На фоне поэтически-приподнятого языка символистов язык Ахматовой казался прозаическим, тем более, что она намеренно вводила в стихи словесные и синтаксические прозаизмы: «Этот может меня приручить», «О, я была уверена», «О, как ты красив, проклятый», «Настоящую нежность не спутаешь ни с чем», «Быть поэтом женщине — нелепость», «И мальчика очень жаль», «Я думала: ты нарочно» и т. д. Уже в «Четках» заметна тенденция к контрастному сочетанию такого рода прозаичес-

ких речений и соответствующих им разговорных интонаций с торжественными оборотами речи, — с патетической интонацией:

Он говорил о лете и о том,
Что быть поэтом женщине — нелепость.
Как я запомнила высокий царский дом
И Петропавловскую крепость —
Затем, что воздух был совсем не наш,
А как подарок Божий — так чудесен.
. . . .

Вместе с развитием торжественного стиля это контрастное сочетание разговорных оборотов со славянизмами становится одним из языковых приемов Ахматовой. В «Белой стае» мы имеем:

Приду туда, и отлетит томленье,
Мне ранние приятны холода.
Таинственные, темные селенья —
Хранилища молитвы и труда.
. . . .
И этого никак нельзя поправить
и т. д.

Или:

Но иным открывается тайна,
И почиет на них тишина...
Я на это наткнулась случайно
И с тех пор все как будто больна.

В «Anno Domini» к этому присоединяются гневные слова и интонации:

А, ты думал — я тоже такая,
Что можно забыть меня
. . . .
Будь же проклят. Ни стоном, ни взглядом
Окаянной души не коснусь.

Или:

Нам встречи нет. Мы в разных станах.
Туда ль зовешь меня, наглец,
Где брат поник в кровавых ранах,
Принявши ангельский венец?

Характерно, что некоторые обыкновенные слова и обороты, взятые из обыденной речи, войдя в стих Ахматовой, стали как

бы ее собственностью — кажутся новыми, выдуманными ею словами: бездельница, бездельник, лесопильня, учтивость — этих слов после Ахматовой нельзя употребить в стихотворении, так же, как оборотов с союзами «только» или «затем что». Тут обнаруживается специфическая замкнутость художественной речи (особенно стихотворной, где слова укреплены ритмом). Попадая в стих, слово как бы вынимается из обыкновенной речи, окружается новой смысловой атмосферой, воспринимается на фоне не речи вообще, а речи именно стихотворной. Центральное, основное значение слова, с каким оно существует в обычном словаре, ослабляется, а вместо него являются новые *боковые смыслы,* которые и придают слову особые смысловые оттенки. Это достигается как смысловыми воздействиями соседних слов, так и звуковой корреспонденцией, т. е. чисто стиховым приемом.

Звенела музыка в саду
Таким невыразимым горем.
Свежо и остро пахли морем
На блюде устрицы во льду.

Слово «устрицы» насыщается здесь боковыми смыслами, благодаря, с одной стороны, словам «пахли морем», которые выделяют особый признак, особое качество и порождают новый круг эмоциональных ассоциаций, а с другой — благодаря корреспонденции «остро — устрицы». Точно так же корреспонденция «на блюде — во льду» взаимно окрашивает эти слова, затемняя их основные, вещественные значения и оттеняя боковые — не предметные, а эмоциональные, чувственные.

Образование и игра этими боковыми смыслами, нарушающими обычные словесные ассоциации, представляет собой главную особенность стиховой семантики*. Рифма не только связывает слова звуковым сходством, но влияет и на их смысловые оттенки, принимая иногда вид каламбура. Эпитеты, большей частью, вырывают слово из круга привычных ассоциаций и помещают его в другой, новый. Образование новых смысловых рядов при помощи неожиданного скрещения смыслов или такое сочетание слов, при котором каждое из них насыщается новыми смысловыми оттенками, — вот основные словесные приемы поэтической речи. Первый из них свойствен

* Эта мысль не принадлежит мне лично, а явилась результатом бесед с Ю. Н. Тыняновым, работающим над вопросом о поэтической семантике.

тем поэтическим стилям, в основе которых лежит стремление к так называемой образности — т. е. к образованию таких боковых смыслов, которые делают слово новым *представлением*. Чисто семантическая, языковая роль слова при этом отступает на второй план — слово является возбудителем над-языкового представления (метафора). Второй прием характерен для поэтов иного типа — для поэтов, которые не выходят за пределы семантического воздействия, не вырывают слова из его семантического ряда, а лишь производят некоторый смысловой сдвиг. Степень сдвига бывает различная — у Мандельштама гораздо сильнее, чем у Ахматовой, но самый прием остается одинаковым.

Недаром Ахматова избегает метафор — они уводят нас от слова к представлению и тем самым нарушают равновесие, делая стих ненужным. Развитие метафоры неизменно разлагает стих как таковой и приводит его к прозе. Путь Лермонтова в этом отношении очень знаменателен. В поэтических стилях, отличающихся равновесием стиха и слова и появляющихся в периоды завершения, заметно отсутствие метафор — вместо них развиваются многообразные боковые оттенки слов при помощи перифраз и метонимий. Ахматова изредка употребляет метафоры, но не в форме сочетания двух слов, взятых из разных смысловых рядов, а в виде перифраз, которые кажутся вычурными, чуждыми ее стилю:

Засыпаю. В душный мрак
Месяц бросил лезвие.

Гораздо чаще мы имеем сравнение, выраженное или в обычной форме («словно тушью нарисован», «как соломинкой, пьешь мою душу»), или при помощи творительного падежа (см. выше), или в еще более сглаженной форме:

Так гладят кошек или птиц,
Так на наездниц смотрят стройных.
. . . .
На глаза осторожной кошки
Похожи твои глаза.
. . . .
Там есть прудок, такой прудок,
Где тина на парчу *похожа*.

Равнодушие Ахматовой к метафоре сказывается, между прочим, и в том, что иногда она как бы намеренно берет самые прозаические метафоры, тем самым не придавая метафоре как таковой специально поэтического значения:

О тебе вспоминаю я редко
И твоей не пленяясь судьбой,
Но с души не стирается метка
Незначительной встречи с тобой.

В других случаях метафора так раскрыта, что превращается скорее в смысловой параллелизм — характерного для метафоры скрещения не происходит.

Углем наметил на левом боку
Место, куда стрелять,
Чтоб выпустить *птицу — мою тоску —*
В пустынную ночь опять.

И дальше: «Вылетит птица — моя тоска». Слову «тоска» здесь дается особый оттенок при помощи сочетания его со словом «птица», но выхода в область метафоры нет, несмотря на то, что дальше говорится о том, что птица эта «сядет на ветку и станет петь», — мы имеем скорее параллелизм фольклорного стиля.

Образование смысловых оттенков часто достигается у Ахматовой парадоксальным, противоречивым сочетанием слов — прием типичный для поэтов, развивающих чисто словесную стихию: «Подари меня *горькою славой*», «Прости меня, мальчик *веселый* | Совенок *замученный* мой», «Слагаю я веселые стихи | О жизни тленной, *тленной и прекрасной*», «Помолись о нищей, о *потерянной,* | О моей *живой* душе», «И тебе *печально-благодарная*», «*Умирая,* томлюсь о *бессмертьи*», «Ни один не двинулся мускул | *Просветленно-злого* лица», «Как *светло* здесь и как *бесприютно*», «Да будет жизнь *пустынна* и *светла*». Сгущение этого приема мы имеем в заключительных строках стихотворения «Царскосельская статуя»:

Смотри, ей *весело грустить*
Такой *нарядно-обнаженной.*

Совершенно естественно, что при таких стилистических тенденциях Ахматова расширяет свой словарь очень медленно — не столько увеличивает количество употребляемых слов, сколько сгущает и разнообразит смысловое качество выбранных ею и потому постоянно повторяющихся выражений. Душный ветер, душная тоска, душный хмель, душная земля, «было душно от жгучего света», «было душно от зорь нестерпимых» — в этих сочетаниях слово «душный» наделяется особой эмоциональной выразительностью. Самые обыкновенные слова, благодаря своей артикуляционной характеристике и сочетанию с

другими словами, приобретают значительность помимо своего прямого смысла:

За то, что дерзкий и *смуглый*
Мутно бледнел от любви.
. . . .
Смуглый отрок бродил по аллеям
. . . .
А недописанную мной страницу —
Божественно спокойна и легка —
Допишет Музы *смуглая* рука.
. . . .
И были *смуглые* ноги
Обрызганы крупной росой.

В «Четках» уже чувствовалась потребность в новом притоке слов. При отсутствии метафор, естественно обогащающих язык, Ахматова должна была ввести в свою поэзию новый словесный слой, чтобы выйти за пределы разговорной речи, уже достаточно использованной. Этим новым слоем и оказалась речь церков-но-библейская, речь витийственная, которая вступила в сочетание с разговорной и частушечной. В «Четках» уже есть зародыши этого движения, как видно по приводившимся выше примерам. Приведу еще пример характерной риторики, внезапно являющейся в стихотворении совершенно разговорного стиля:

Как будто копил приметы
Моей нелюбви. Прости!
Зачем ты принял обеты
Страдальческого пути?

Тут уже начинает складываться парадоксальный своей двойственностью (вернее — оксюморонностью) образ героини — не то «блудницы» с бурными страстями, не то нищей монахини, которая может вымолить у Бога прощенье.

Вместе с изменением словаря изменился и характер лирического движения. В «Вечере» и в «Четках» крайне обострена резкость смысловых переходов — движение идет скачками, между фразами образуются смысловые разрывы. Часто строфа распадается на две части, между которыми нет никакой смысловой связи:

На кустах зацветает крыжовник,
И везут кирпичи за оградой.

Кто ты! — Брат мой или любовник,
Я не помню и помнить не надо.
. . . .
Мне с тобою пьяным весело,
Смысла нет в твоих рассказах.
Осень ранняя развесила
Флаги желтые на вязах.

Иногда первая часть (обычно — пейзаж) растягивается на большее пространство — тем неожиданнее переход:

Память о солнце в сердце слабеет,
Желтей трава,
Ветер снежинками ранними веет, Едва, едва.

Ива на небе пустом распластала
Веер сквозной.
Может быть, лучше, что я не стала
Вашей женой.

Есть стихотворение, которое движется все время по таким параллелям, так что его можно разложить на два, соединив между собой все первые и все вторые половины строф:

Каждый день по-новому тревожен,
Все сильнее запах спелой ржи.
Если ты к ногам моим положен,
Ласковый, лежи.

Иволги кричат в широких кленах,
Их ничем до ночи не унять.
Любо мне от глаз твоих зеленых
Ос веселых отгонять.

На дороге бубенец зазвякал —
Памятен нам этот легкий звук.
Я спою тебе, чтоб ты не плакал,
Песенку о вечере разлук.

Иногда смысловая связь дана, но резкость перехода сохраняется:

Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки.
Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.

Есть случаи, когда первая часть строфы представляет собой отвлеченное суждение, сентенцию или афоризм, а вторая дает конкретную деталь — связь остается невысказанной:

Столько просьб у любимой всегда,
У разлюбленной просьб не бывает...
Как я рада, что нынче вода
Под бесцветным ледком замирает.

Этот прием сближает Ахматову с Иннокентием Анненским, влияние которого в «Вечере» очень значительно. В своем «Подражании И. Ф. Анненскому» («Вечер», 75) Ахматова следует этому приему:

И всегда открывается книга
В том же месте. Не знаю зачем.
Я люблю только радости мига
И цветы голубых хризантем.

Приведу для сравнения примеры из «Кипарисового ларца» И. Анненского (1910 г.):

Гляжу на тебя равнодушно,
А в сердце тоски не уйму...
Сегодня томительно душно,
Но солнце таится в дыму.

Я знаю, что сон я лелею, —
Но верен хоть снам я, — а ты?..
Ненужною жертвой в аллею
Падут умирая листы...

Судьба нас сводила слепая:
Бог знает, мы свидимся ль *там*...
Но знаешь?.. Не смейся, ступая
Весною по мертвым листам.

(«*Осенний романс*»)

Или:

Весь я там в невозможном ответе,
Где миражные буквы маячут...
...Я люблю, когда в доме есть дети
И когда по ночам они плачут.

(*Конец стихотв.* «*Тоска припоминания*»)

Иногда все движение интонации и синтаксиса в стихах Анненского являет собой прообраз того, что мы находим у Ахматовой:

До конца все видеть цепенея...
О, как этот воздух странно нов!..

Знаешь что?.. я думал, что больнее
Увидать пустыми тайны слов.

(*Конец стих. «Ты опять со мной»*)

Ср. у Ахматовой:

И знать, что все потеряно,
Что жизнь — проклятый ад!
О, я была уверена,
Что ты придешь назад.

(«*Вечер*», *49*)

Или:

Знаешь, я читала,
Что бессмертны души.

(«*Вечер*», *23*)

Много говорилось о «классицизме» Ахматовой, о связи ее поэзии с Пушкиным. Здесь есть упрощение, схематизация. Мне думается, что для Ахматовой характерно сочетание некоторых стилистических приемов, свойственных поэзии Баратынского и Тютчева*, с типично модернистскими приемами (И. Анненский) и с фольклором. Сочетание этих трех стилей придает ее поэзии несколько парадоксальный характер — тем более, что она не отказывается ни от одного из них, и рядом с развитием торжественного стиля продолжает разработку разговорных и частушечных форм. Недаром классическая Муза явилась в ее интерпретации остраненной рядом деталей — вплоть до «дырявого платка», покрытая которым, она «протяжно поет и уныло». Невязка между частями строф, резкость синтаксических скачков, противоречивость смысловых сочетаний — все это уживается рядом с торжественной декламацией и создает особый стиль, основой для которого является причудливость,

* Вопрос о литературных традициях Ахматовой не может быть выяснен сейчас — это дело будущих историков литературы. В поэзии Баратынского я чувствую источник некоторых стилистических и синтаксических приемов Ахматовой. «Весела красотой чудесной, | Потеки в желанный путь, | Только странницей небесной, | Воротись когда-нибудь!» «Но мне увидеть было слаще, | Лес на покате двух холмов, | И скромный дом в садовой чаще, | Приют младенческих годов» (ср. у Ахматовой: «Я счастлива. Но мне всего милей, | Лесная и пологая дорога» и т. д.). Совсем «по-ахматовски» звучит строка Баратынского: «Мой дар убог, и голос мой не громок». Влияние Тютчева заметно уже в «Белой стае», а в следующих сборниках оно еще явственнее.

«оксюморность», неожиданность сочетаний. Это отражается не только на стилистических деталях, указанных выше, но и на сюжете.

Обрастание лирической эмоции сюжетом — отличительная черта поэзии Ахматовой. Можно сказать, что в ее стихах приютились элементы новеллы или романа, оставшиеся без употребления в эпоху расцвета символической лирики. Ее стихи существуют не в отдельности, не как самостоятельные лирические пьесы, а как мозаичные частицы, которые сцепляются и складываются в нечто похожее на большой роман. Этому способствует целый ряд специфических приемов, чуждых обыкновенной лирике.

Мы имеем у Ахматовой обычно не самую лирическую эмоцию в ее уединенном выражении, а повествование или запись о том, что произошло. Если не это, то — или обращение к «нему» («ты»), молчаливое присутствие которого создает ощущение диалога, или форму письма. Повествование, особенно развитое в «Четках», имеет всегда сжатую, энергичную форму. Начало его обычно внезапно — дается сразу какая-нибудь деталь. Преобладает прошедшее время («Высоко в небе облачко *серело*», «Так беспомощно грудь *холодела*», «После ветра и мороза *было*», «В последний раз мы *встретились* тогда», «Я *пришла* к поэту в гости», «Был он ревнивым», «Муза *ушла* по дороге» и т. д.), но характерно, что иногда мы имеем своего рода временные сдвиги, так что рассказ о прошлом внезапно принимает форму непосредственной передачи мгновения — новелла превращается в лирику: «*Было* душно... Я только *вздрогнула*... *Наклонился*... Он что-то *скажет*... *Пусть* камнем надгробным *ляжет*»... — «Перо *задело*... Я *поглядела*... *Томилось* сердце... Безветрен вечер и грустью *скован*... И словно тушью *нарисован*... Бензина запах и сирени... Он снова *тронул*»... — «*Звенела* музыка... *пахли* морем... Он мне *сказал*... Лишь смех в глазах его спокойных... А скорбных скрипок голоса *поют*»... Чрезвычайно характерны для этой формы цитаты фраз с типичными для прозаического рассказа пояснениями: «он мне сказал», «я ответила», «и крикнул», «я сказал а обидчику», «мальчик сказал мне», «промолвил, войдя на закате в светлицу», «но сказала» и т. д. Даже собственные слова приводятся иногда в виде цитаты и снабжаются соответственным указанием:

Я так молилась: «Утоли
Глухую жажду песнопенья!»
. . . .

Как невеста, получаю
Каждый вечер по письму,
Поздно ночью отвечаю
Другу моему:
«Я гощу у смерти белой
По дороге в тьму»
и т. д.

Стихотворение «Сжала руки» интересно как пример рассказа о событии третьему лицу, которое введено одной фразой:

Сжала руки под темной вуалью...
«Отчего ты сегодня бледна?»...
— Оттого, что я терпкой печалью
Напоила его допьяна.

Чаще Ахматова пользуется обращением ко второму лицу, которое либо ощущается присутствующим, либо мыслится как присутствующее. Многие стихотворения прямо начинаются с «ты» или с соответствующей глагольной формы: «Как соломинкой, *пьешь* мою душу», «Мне с *тобою* пьяным весело», «*Ты* поверь, не змеиное острое жало», «Не *любишь,* не *хочешь* смотреть», «*Здравствуй!* Легкий шелест *слышишь*», «*Ты* знаешь, я томлюсь в неволе», «*Помолись* о нищей, о потерянной», «*Ты* пришел меня утешить, милый», «*Ты* письмо мое, милый, не комкай», «*Твой* белый дом и тихий сад оставлю», «А! это снова *ты*», «Как *ты* можешь смотреть на Неву», «Целый год *ты* со мной неразлучен», «О *тебе* вспоминаю я редко», «Зачем притворяешься *ты*», «Высокомерьем дух *твой* помрачен», «Из памяти *твоей* я выну этот день» и т. д. Иногда это «ты» появляется не сразу — ему предшествуют вступительные строки, часто имеющие характер вводной сентенции (тоже типичный для прозы прием):

Любовь покоряет обманно
Напевом простым, неискусным.
Еще так недавно-странно
Ты не был седым и грустным.
. . . .

Сердце к сердцу не приковано,
Если *хочешь* — уходи.
. . . .

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем. И она тиха.
Ты напрасно бережно кутаешь
Мне плечи и грудь в меха.
. . . .

Сладок запах синих виноградин...
Дразнит опьяняющая даль.
Голос *твой* и глух, и безотраден...
. . . .
У меня есть улыбка одна.
Так. Движенье чуть видное губ.
Для *тебя* я ее берегу...
. . . .
Самые темные дни в году
Светлыми стать должны.
Я для сравнения слов не найду —
Так *твои* губы нежны.
. . . .
Широк и желт вечерний свет,
Нежна апрельская прохлада.
Ты опоздал на десять лет,
Но все-таки тебе я рада.

Иногда появление «ты» отодвинуто дальше — вводная часть расширена:

Столько просьб у любимой всегда,
У разлюбленной просьб не бывает...
Как я рада, что нынче вода
Под бесцветным ледком замирает.

И я стану — Христос, помоги! —
На покров этот светлый и ломкий,
А *ты* письма мои береги,
Чтобы нас рассудили потомки.

Иногда обращение ко второму лицу отодвинуто еще дальше (см. выше пример «Память о солнце в сердце слабеет») или, наконец, появляется совсем неожиданно, в самом конце стихотворения, как заключительная pointe:

Отошел *ты,* и стало снова
На душе и пусто, и ясно.
. . . .
И если в дверь мою *ты* постучишь,
Мне кажется, я даже не услышу.
. . . .
И как могла я ей простить
Восторг *твоей* хвалы влюбленной...
Смотри, ей весело грустить
Такой нарядно-обнаженной.

Приведу один особенно резкий пример полностью:

Небывалая осень построила купол высокий,
Был приказ облакам этот купол собой не темнить,
И дивилися люди: проходят сентябрьские сроки,
А куда провалились* студеные влажные дни?..

Изумрудною стала вода замутненных каналов,
И крапива запахла, как розы, но только сильней,
Было душно от зорь нестерпимых, бесовских и алых,
Их запомним все мы до конца наших дней.

Было солнце таким, как вошедший в столицу мятежник,
И весенняя осень** так жадно ласкалась к нему,
Что, казалось, сейчас забелеет прозрачный подснежник, —
Вот когда подошел *ты,* спокойный, к крыльцу моему.

(*«Литерат. мысль». 1923, 1*)

Кроме таких форм, мы имеем часто ясную форму письма (роман, который перебивается письмами) — недаром Ахматова так часто упоминает о письмах («Ты письмо мое, милый, не комкай», «Как невеста, каждый вечер получаю по письму» и т. д.). Таковы, например, стихотворения: «Покорно мне воображенье» («Четки», 19), «Милому» («Белая стая», 114), «Судьба ли так моя переменилась» (Б. С., 116).

Эти постоянные обращения ко второму лицу делают присутствие рядом с героиней других лиц, связанных с нею теми или другими отношениями, очень ощутимым — является ощущение сюжета, хотя и непроясненного до фабулы. В центре стоит образ самой героини, который дан резкими чертами, возбуждающими определенное зрительное впечатление. Мы знаем ее наружность (стихотворение «На шее мелких четок ряд» в «Подорожнике»), ее одежду, ее движения, жесты, походку. Мы постепенно узнаем ее прошлое («Вижу выцветший флаг над таможней», «В ремешках пенал и книги были» и др.), знаем места, где она жила и живет (юг, Киев, Царское Село, Петербург), знаем, наконец, ее дом, ее комнаты. Недаром она почти никогда не говорит о своих чувствах прямо — эмоция передается описанием жеста или движения, т. е. именно так, как это делается в новеллах и романах. Самое расположение стихотворений (особенно в двух первых сборниках) скрывает в себе намеки на развитие сюжета. Появление церковных и библейских мотивов было воспринято нами не как простое расширение лирических тем, а тоже как развитие сюжета — как дальнейшая

* Характерный пример прозаизма в стихотворении высокого стиля.

** Интересный пример оксюморона (ср. «ей весело грустить»).

судьба героини. Сюда же примыкает и обилие описаний — обстановка, пейзажи и т. д. Птицы, деревья, цветы, вещи — они всегда скрывают в себе у Ахматовой боковой, эмоциональный, а не прямо-вещественный смысл, но помимо этой своей стилистической роли имеют и сюжетное значение, окружая героиню и ее жизнь некоторым бытом или воздухом. Что касается птиц, то здесь, помимо всего остального, сказывается как давняя литературная традиция, только подновленная, так и влияние фольклора — недаром мы находим такие образования, как «совенок» или «лебеденок» (ср. частушечное «миленок»). В более или менее явной форме дается параллелизм, обычный для фольклора. Фольклорный источник ясно чувствуется, например, в стихотворении «Милому», где характерны и названия животных, и творительные падежи (ср. в «Слове о Полку Игоря»):

Серой белкой прыгну на ольху,
Ласочкой пугливой пробегу,
Лебедью тебя я стану звать.

Характерно, что традиционный соловей появляется у Ахматовой в остраненной форме — «Только ты, соловей *безголосый»* *.

В итоге всего этого перед нами встает яркий образ главной героини этого лирического романа. Но не надо думать, что образ этот дан в чертах устойчивых, неподвижных. Если даже в настоящем романе образы действующих лиц представляются

---

* Я глубоко несогласен с попыткой В. Виноградова (статья «О символизме Анны Ахматовой» в «Литерат. мысли» 1923, I) представить язык Ахматовой в виде ассоциативных «семантических гнезд», так что птицы связываются со словом «песня». Применение такого лингвистического метода (выделение отдельных слов в виде семантических центров, к которым стягиваются все остальные) к поэтическому языку кажется мне совершенно ошибочным, потому что обыкновенное «языковое сознание» и язык поэта, особо сформированный и подчиненный художественно-стилистическим законам и традициям, должны быть признаны явлениями различными по самой своей природе. Ошибочность метода сказалась на одном мелком, но характерном lapsus'е: «*Журавль* у ветхого колодца» очутился в числе тех журавлей, которые кричат «курлы, курлы» (стр. 102). Другое «гнездо» придумать для него было бы, пожалуй, нелегко, но к птицам он все же не имеет никакого отношения. Статья В. Виноградова лишний раз убеждает меня в принципиальном различии между лингвистикой как наукой о языке и поэтикой как наукой о словесных стилях.

текучими, меняющимися и только искусственно могут трактоваться как «типы» или как «индивидуальности», то в лирике эта текучесть и подвижность сказывается еще сильнее. Героиня Ахматовой, объединяющая собой всю цепь событий, сцен и ощущений, есть воплощенный «оксюморон». Лирический сюжет, в центре которого она стоит, движется антитезами, парадоксами, ускользает от психологических формулировок, остраняется невязкой душевных состояний. Образ делается загадочным, беспокоющим — двоится и множится. Трогательное и возвышенное оказывается рядом с жутким, земным, простота — со сложностью, искренность — с хитростью и кокетством, доброта — с гневом, монашеское смирение — со страстью и ревностью:

Моя рука, *закапанная воском,*
Дрожала, принимая поцелуй,
И пела кровь: блаженная, ликуй!
. . . .
Будь же проклят. Ни стоном, ни взглядом
Окаянной души не коснусь.
Но клянусь тебе *ангельским садом,*
Чудотворной иконой клянусь
И *ночей наших пламенным чадом* —
Я к тебе никогда не вернусь.

Так от стилистических парадоксов, придающих поэзии Ахматовой особую остроту, мы переходим к парадоксам психологическим и сюжетным. Перед нами — динамика лирического романа.

В образе ахматовской героини резко ощущаются автобиографические черты — хотя бы в том, что она часто говорит о себе как о поэтессе. Это породило в среде читателей и отчасти в критике особое отношение к поэзии Ахматовой — как к интимному дневнику, по которому можно узнать подробности личной жизни автора. Наличностью сюжетных связей как бы подтверждается возможность такого отношения. Но читатели такого рода не видят, что эти автобиографические намеки, попадая в поэзию, перестают быть личными и тем дальше отстоят от реальной душевной жизни, чем ближе ее касаются. Придать стихотворениям конкретно-биографический и сюжетный характер — это художественный прием, контрастирующий с абстрактной лирикой символистов. Бальмонт, Брюсов, В. Иванов были далеки от этого приема — у Блока мы уже находим его. Лицо поэта в поэзии — маска. Чем меньше на нем грима, тем резче ощущение контраста. Получается особый, несколько жуткий, похожий на разрушение сценической иллюзии прием.

Но для настоящего зрителя сцена этим не уничтожается, а, наоборот — укрепляется.

Несмотря на свое тяготение к сюжету, Ахматова пока не вышла за пределы малых форм. Ее поэма «У самого моря» (1915 года) — скорее свод ранней лирики, чем самостоятельный эпос. Недаром здесь повторяется целый ряд слов и стилистических деталей, знакомых нам по лирическим стихам «Вечера» и «Четок». Но кажется, что ее ожидает переход к более крупной фактуре.

* * *

Впрочем, я не берусь пророчествовать — так же, как, с другой стороны, я старался избежать такого анализа, при котором являлось бы ощущение, что поэзия ее осмыслена мною до конца. Многое осталось вне анализа, а то, что вошло, осмыслено лишь в связи с общими теоретическими вопросами, которые поднимаются при изучении ее стихов. Здесь больше беспокойных вопросов, чем решений. Такова, я думаю, и должна быть скромная роль критика.



Г. ЛЕЛЕВИЧ

Несовременный «Современник»

(«Русский Современник». Литературно-художественный журнал, издаваемый при ближайшем участии М. Горького, Евг. Замятина, А. Н. Тихонова, К. Чуковского, Абр. Эфроса. Ленинград, 1924 г. Книга первая. Стр. 349. Тираж 5000 экз.)

Еще XI съезд партии отметил, что в условиях нэп'а буржуазия неизбежно будет пытаться использовать в своих интересах такие области, как высшая школа, художественная литература и т. д. До сих пор, однако, художественные идеологи старой и новой буржуазии не выступали в пределах Советского Союза сплоченным отрядом. Они пытались поодиночке просочиться в наши партийно-советские журналы, альманахи и издательства. Они пытались распространять свои мысли и настроения под маркою советских органов. Ныне перед нами — выступление «буржуазной литературы уже в открытом виде, без забрала, в качестве организованного отряда. № 1 журнала «Русский Современник» как раз представляет из себя первое выступление этого отряда.

Сотрудников «Русского Современника» можно разбить на две основных категории: на неприемлющих и «приемлющих» революцию. Это деление проходит красной нитью через все отделы журнала. Остановимся первоначально на первой категории.

Прежде всего бросаются в глаза по обыкновению талантливые, сжатые и энергичные стихи Анны Ахматовой. Гибнет и рушится грешный Содом. Праведник Лот с семьею, не оглядываясь на погрязший в разврате город, идет за посланником бога. Но его жена, слишком сросшаяся с Содомом, не может так легко расстаться с ним. Тревога говорит ей:

Не поздно, ты можешь еще посмотреть
На красные башни родного Содома,

На площадь, где пела, на двор, где пряла,
На окна пустые высокого дома,
Где милому мужу детей родила.

Жена Лота, как известно, жестоко поплатилась за эту привязанность к прогнившему миру: она превратилась в соляной столб.

Кто женщину эту оплакивать будет,
Не меньшей ли мнится она из утрат?
Лишь сердце мое никогда не забудет
Отдавшую жизнь за единственный взгляд.

Можно ли желать более откровенного и недвусмысленного признания в органической связанности с погибшим старым миром? Можно ли желать еще более отчетливого доказательства глубочайшей нутряной *антиреволюционности* Ахматовой? Ахматова — несомненная литературная внутренняя эмигрантка. И подумать только, что высокопросвещенному ком-меценату Н. Осинскому два года назад упорно хотелось разглядеть у этой последовательной и последней поэтессы дворянства какие-то проблески революционности! Надеюсь, что после стихов, помещенных в «Русском Современнике», даже тов. Осинский бросит разговорчики о близости к нам ахматовской поэзии.

Не менее определенен и матерый упадочник Федор Сологуб. Автор «Навьих чар» горько сетует на совершающиеся гигантские сдвиги:

Не слышу слов, но мне понятна
Твоя пророческая речь.
Свершившееся — невозвратно,
Здесь ничего не уберечь!

Однако для Сологуба не все потеряно. Есть еще надежда, что, несмотря на революцию, в конце концов, все останется по-старому:

Душа, как птица, мчится мимо
Ночей и дней, вперед всегда,
Но пребывает невредимо
Времен нетленная чреда.
Напрасно бледная Угроза
Вооружилася косой, —
Там расцветает та же роза
Под тою ж свежею росой.

Однако, видимо, эта философская надежда мало успокаивает. Эпоха крушения старого мира слишком властно напоминает о себе:

Безумствует жестокий рок,
Ничья вина не искупима.
Изнемогающий пророк!
Судьба к тебе неумолима.
На склоне утомленных дней
Последнюю познал ты сладость, —
Тебя сжигающих огней
Мучительную, злую радость.
Вся безнадежность так ясна!
Так вся безвыходность знакома!
И в шелестиных голосах
Все то же бормотанье рока,
И в этих бледных небесах
Мерцанье горького упрека.

Я сделал такие большие выдержки из этих стихов потому, что стихи Сологуба являются чрезвычайно интересными, *политическими* документами (в художественном отношении они мало ценны и далеко уступают старым стихам хотя бы того же Сологуба). Дело не в том, что Сологуб в этих стихах сознательно проклинает Октябрьскую революцию, Советскую власть и т. д. Может быть, он и имел в виду такие политические цели, а, может быть, он менее всего думал касаться политики. Но как бы там ни было, в этих двух стихотворениях прекрасно передано, как воспринимают нашу эпоху осколки старого барства и связанных с ним слоев интеллигенции.

Не меньшей антиреволюционностью отличается и «Рассказ о самом главном» Евгения Замятина. Судьба червяка, судьба революции и судьба какой-то гибнущей планеты — все это поставлено в один мистический ряд, тонко подчеркивающий, что наша героическая борьба ни на йоту не значительнее судьбы червяка и что вообще все наши дела — ничто перед мистической властью космоса. К этому надо добавить явное обессмысливание конкретных проявлений классовой борьбы, огромную порцию интеллигентской рефлексии и фальшивое изображение коммуниста. Впрочем, чего иного можно ждать от Замятина?

А София Парнок пытается в конце журнала подвести теоретическое обоснование под контрреволюционные писания Ахматовой, Сологуба и Замятина:

«Ну, а что, если вдруг окажется, что такая одинокая, такая «несегодняшняя» Ахматова будет современницей тем, кто придут завтра и послезавтра?

А что, если взяткой сегодняшнему дню откупаешься от вечности?.. Разве так уж не нужна вам вечность, поэты сегодняшнего дня?».

Эти строки, полемизировать с которыми не стоит труда, доказывают, что появление в журнале контрреволюционных по существу произведений — отнюдь *не случайность*. Значительная часть сотрудников «Русского Современника» — дети старого мира, у которых — «все в прошлом», которые только и живут мечтами об этом старом мире. Недаром во втором своем стихотворении Ахматова с таким пафосом повествует о фантастической пирушке пяти *лежащих в земле* джентльменов и лэди. Воистину, стихи Сологуба и Ахматовой и рассказ Замятина — это заздравные тосты на вечеринке *мертвецов:*

Хозяин, поднявши полный стакан,
Был важен и недвижим:
«Я пью за землю родных полян,
В которой мы все лежим».

«Русский Современник» менее всего современен. К нему скорее применимо название, данное своим статьям 1917 года одним из ближайших сотрудников нового журнала Максимом Горьким, — «*Несвоевременные мысли*».

Но рядом с писателями старого мира, рядом с плакальщиками о дореволюционной России, мы находим в «Русском Современнике» и ряд так называемых попутчиков, т. е. писателей, если и не революционных, то, во всяком случае, «приемлющих» революцию. Тут фигурируют Пильняк, Горький и т. д. Что объединило их с Ахматовой и Сологубом? На это нетрудно ответить. *Великорусский национализм* — вот платформа, на которой сошлись и обменялись рукопожатиями Ахматова и Горький, Чуковский и Пильняк. Самое название журнала подчеркивает его националистический уклон. «*Русский Современник»]* Не говоря уже о термине «пролетарский» (этого никто и не требует), хотя бы поставили «Советский», наконец, «Российский». Нет, именно русский! Где уж тут говорить о Советском, Российском, когда Алексей Вагин печатает в журнале сильное стихотворение, очень напоминающее империалистические песни Редиарда Киплинга, — целый восторженный гимн завоеванию диких племен новгородскими ушкуйниками, этими пионерами торгового капитала!

Действительно, произведения, «приемлющие» революцию, носят в «Современнике» определенно националистический характер и далеки от подлинной революционности. Борис Пильняк в наброске «Два рассказа» по-прежнему подходит к Октябрьской революции, как к стихийному мужицкому бунту. То, что русская революция победила только благодаря руко-

водству пролетариата, то, что в России совершается «первая в мире машинная революция», все это Пильняк понял (если понял) лишь головой. Творчески он этого *не прочувствовал,* художественно *не воплотил.* Слепая стихия, земляная тяга, которой в былине так и не одолел удалой Вольга Святославович, — вот что выпирает у Пильняка, вот что заслоняет всю революцию. Такое восприятие революции — безусловно *искаженное* восприятие.

Нечего и говорить, что тем же грехом больны и бесконечные перепевы Николая Клюева, безуспешно пытающегося в течение шести лет окулачить и революцию, и Ленина.

Очень удачно сформулировал основы такого подхода к революции пресловутый Корней Чуковский в своей статье об А. Н. Толстом: «Лишь через патриотизм пришел Алексей Толстой к революции, иначе не мог, — пробовал, но ничего не выходило: старые липы были вырублены таким озорным топором, что от них даже пней не осталось. Алексей Толстой, оглянувшись, увидел, что вокруг одно только Дикое поле. И всей своей очень русской кровью почувствовал, что это Дикое поле родное, что озорная рука, вырубавшая старые липы, тоже не чужая ему. Ощутил это именно кровью, безо всяких теорий — не умом, а хребтом, и все в русской революции стало ему понятно и близко. Если революция — Россия, значит, революция прекрасна. Всякий иной подход к революции был бы у Алексея Толстого неискренен. Он любит ее лишь постольку, поскольку видит в ней национальные черты».

Разумеется, было бы совершенно бесполезно искать у Чуковского — этого фельетонного идеалиста, социологического объяснения своеобразного восприятия революции у Толстого, но самый факт подмечен чрезвычайно верно.

К сожалению, и другой ближайший сотрудник журнала Максим Горький не менее далек от понимания подлинного смысла нашей эпохи. Давно прошли те времена, когда Горький был славным «буревестником» первой революции, когда он пел славу «безумству храбрых», когда он в драме «Враги», в повести «Мать» пытался стать на точку зрения рабочего класса. Ныне — это размагниченный интеллигент, сердито ворчащий на революцию и не понимающий ее. Статья Горького о Ленине содержит массу ценного фактического материала, но какое непонимание Ленина и ленинского дела обнаруживает в ней Горький! Я не имею здесь достаточно места, чтобы подробно останавливаться на этой любопытнейшей статье, но несколько примеров горьковского подхода к Ленину все-таки надо приве-

сти: «Человек изумительно сильной воли, он был, во всем остальном типичным русским интеллигентом. Он в высшей степени обладал качеством, свойственным лучшей русской интеллигенции — самоограничением, часто восходящим до самоистязания, самоуродования, до рахметовских гвоздей, отрицания искусства, до логики одного из героев Л. Андреева: “Люди живут плохо, — значит, я тоже должен плохо жить”».

Тов. Н. К. Крупская уже достаточно категорически опровергла обывательскую болтовню об аскетизме Ленина, и нет нужды особо возражать Горькому. А чего стоит такая снисходительно-высокомерная тирада по адресу Ильича: «Может быть, Ленин понимал драму бытия несколько упрощенно, считал ее слишком легко устранимой, — так же легко, как легко устранима вся внешняя грязь и неряшливость русской жизни».

Неудивительно после этого, что Ильич смотрел на Горького «с явным сожалением», что горьковские ходатайства о людях вызывали у Ленина «жалость» к Горькому, «почти презрение».

Общая физиономия журнала ясна. Он объединяет или писателей, не приемлющих революции и тоскующих по старому миру, или писателей, «приявших» национальную и мужицкую сторону революции. И совершенно непонятно, что здесь делает Бабель, как в эту реакционную компанию затесался действительно революционный поэт Н. Асеев. Сотрудничество последнего (ай да «левый фронт»!) в «Русском Современнике» на может быть оправдано ничем, ибо политически «Русский Современник» означает не что иное, как *блок художественных идеологов господствовавших до революции классов с художественными идеологами новой буржуазии,* мечтающей об обволакивании и буржуазном «перерождении» Советской власти. И совершенно безразлично, сознают ли Горький, Ахматова, Пильняк и др. свою объективную роль. Это появление на идеологическом фронте открытого литературного отряда буржуазии является фактом большого *политического значения,* — фактом, который требует немедленных и серьезных шагов в целях противопоставления фронту Замятиных, Чуковских, Сологубов, Пильняков, фронта пролетарской и революционной литературы.

В заключение я считаю необходимым кратко остановиться на некоторых моментах, затронутых в статье Б. Эйхенбаума «В ожидании литературы». Эйхенбаум — один из видных работников «Опояз’а» (общества изучения поэтического языка), один из видных представителей формального метода художе-

ственной критики. По авторитетному разъяснению Б. Арватова, Эйхенбаум, вместе с Жирмунским, составляет в Опояз'е «крайнюю правую, стоящую на точке зрения полного обособления поэзии от критики»*. Этот заведомо идеалистический и чуждый вам критик стремится в своей статье доказать, что социологическая критика зашла в тупик, и выход — только в формальном методе. Между прочим, Эйхенбаум в своей статье касается литературной дискуссии, происходящей сейчас между различными группами писателей-коммунистов. Вот что пишет он о книгах тов. Воронского:

«Воронский начал с очень резких и решительных статей, но постепенно тон его стал смягчаться. Из прокурора или судебного следователя Воронский превратился в своего рода право-заступника современной литературы — особенно, когда ему пришлось вступить в полемику с "вульгарными марксистами" из журнала "На Посту". Он не хочет и не может рубить с плеча, как делают "напостовцы", потому что видит, что факты противоречат схемам, но выйти из этих схем тоже не может. Тем самым, позиция его становится двойственной, а статьи его — не столько критическими, сколько просветительными и защитительными. Он прибегает к помощи Белинского и начинает старательно доказывать, что искусство — познание жизни, что оно дает объективные истины и т. д. Вопросы эти не так просты, чтобы можно было их разрешить ссылками на Белинского. И что же тогда остается от марксизма?

В борьбе с "напостовцами" Воронский, в конце концов, дошел почти до формализма, от которого был прежде очень далек».

Приведя далее цитату из книги тов. Веронского о недопустимости подмены оценки писателя оценкой идеологии, Эйхенбаум далее пишет:

«Да, нам к этому нечего прибавить, но ведь сам Воронский не так давно (1922 г.) упрекал Зощенко за его идеологическую неопределенность».

Статья Эйхенбаума — серьезнейшее предостережение некоторым нашим партийным критикам, теряющим отчетливость классовой постановки вопроса.



* Печать и революция. 1923. № 7. С. 59.

В. ВИНОГРАДОВ

О поэзии Анны Ахматовой

(стилистические наброски)

I. МЕТОД И ЗАДАЧА РАБОТЫ

Изучение поэтической речи современного писателя представляет чрезвычайный методологический интерес. В рамках современности особенно острым может быть постижение своеобразия индивидуально-поэтического стиля как замкнутой системы языковых средств, характерные особенности которой еще ярче всплывают на фоне обладания общими формами повседневно — интеллигентской речи в ее разных функциях. И вместе с тем, — такое изучение не нуждается в предварительных блужданиях среди более ранних стилистических традиций. Да ведь ретроспективно-проекционной плоскости во всей ширине ее для современности и не существует — или вернее: для ее создания необходимы первоначально сложные и настойчивые усилия многих по систематизации предстоявшего тому или иному поэту материала, но их не бывает. Конечно, некоторым явлениям стиля у поэта-современника можно с разбегу подыскать исторический пьедестал, рассматривая, например, лексическую «скудость» Ахматовой как преодоление символистической словесной роскоши. Но ценность таких общих наблюдений всецело обусловлена формой их возникновения: почерпнуты ли они из стилистической системы исследуемого художника и показаны или же они механически, при посредстве «критического чутья» примышлены к ней и только указаны эмоциональным жестом-перстом*. В последнем случае ис-

* Этими рассуждениями предрешено отношение мое к книге Б. Эйхенбаума «Анна Ахматова» (Опыт анализа) Пг., 1922. С методологической точки зрения она характеризуется упрощенностью

чезают даже крупицы условной правды, правды исторического релятивизма.

Эстетическое суждение современника, претендующее на установку связей и взаимоотношений живого поэта и его литературных предшественников, его исторического окружения, важно, главным образом, как материал для будущих научно-исторических построений, именно своей оценочно-эстетической стороной, заинтересованной обусловленностью своего восприятия. К нему, учитывая его упрощенную и одностороннюю реакцию, должны обратиться последующие поколения историков литературы и поэтического языка, когда они будут подыскивать поэту место среди скрещивающихся и разрывающихся линий литературного развития. В попытке художественного критика современности превратиться в историка литературы и поэтической речи всегда кроется коренная антиномия, и будущим исследователям необходимо совлечь предварительно с такого «скромного критика» историко-литературную маску, для того, чтобы получить надежный материал для своих исторических построений. Таким образом, современная критика и научное постижение, «осмысление» современных литературных фактов — явления полярные: одна все сразу объясняет своим «критическим чутьем», другое — покоится на углубленной интуиции и предпосылает объяснению строгую систематизацию и классификацию материала.

Между тем toute classification est nécessairement statique, т. е. должна быть освобождена от генетических разысканий (puisque il n'est possible de classer que les choses coexistantes)*, от механической прицепки ее частей к разным традициям и от объяснений в их аспекте. Иными словами: научно-лингвистическое изучение современной поэзии должно начинаться с интенсивного анализа индивидуально-замкнутой системы языковых средств. К индивидуально-поэтическому стилю с соответствующими изменениями — приложим принцип. Ferd. de Saussure'a:

объяснений: все явления, по грубо формалистическим категориям выстроенные, без определения функциональных отличий, подгоняются под придуманную «доминанту» (чисто номенклатурного, вывесочного характера); с лингвистической точки зрения она обнаруживает беспомощность автора в вопросах синтаксиса, семантики и фонетики; с критической — она слишком претенциозна своей «ориентацией» на установку и разъяснение общетеоретических проблем.

* *Kartzewski S.* Etudes sur le système verbal du russe contemporain. Slavia, 1922. S. 2a 3.

La langue est un systéme dont toutes les parties peuvent et doivent etre considérées dans leur solidarité synchronique (и по отношению к поэтической речи — в индивидуально-эстетической объединенности) *.

Это, конечно, не значит, что динамика самого изолированного поэтического стиля не учитывается при таком изучении. Но она естественно должна представляться или как смена одной системы другой или как частичное преобразование единственной системы, функциональное ядро которой познается как устойчивое. Поэтому при исследовании малых форм принцип «сопричастного существования» (термин Райнова) должен применяться в расширенном смысле, объединяя в циклы группы однородных эстетических объектов. Но при таком подходе и раскрывается вся сложность проблемы индивидуально-поэтического стиля. Ее всестороннее освещение предполагает систематическую разработку отдельных сторон языкового творчества поэта во всем многообразии факторов, которые на них влияют.

При настоящем состоянии науки о поэтическом языке бесконечно полезнее интенсивно-углубленный анализ одной стихии в индивидуальном языковом микрокосме, чем скачки на гигантских шагах вокруг всей «поэтики» современного творца.

Этими общими соображениями определяется метод и задача предлагаемой работы. Она является попыткой — описать наиболее существенные приемы словоупотребления в поэтическом языке Анны Ахматовой. Все же — и здесь следует помнить одно ограничение: стиль Ахматовой сам по себе не составляет идейного центра работы. Он лишь материал для освещения некоторых общих и частных вопросов семантики (или лучше — символики) поэтической речи, которые удобно разрешаются при его посредстве. Но так как — естественно — обобщение тезиса обусловлено предварительным всесторонним анализом и систематизированием избранного материала, то и поэзия Ахматовой в некоторой части своего языкового содержания получает здесь объяснение и характеристику.

II. О СИМВОЛИКЕ И О СИМВОЛЕ

Изучение художественной символики и приемов ее преобразования в индивидуально-поэтическом творчестве должно на-

---

* *Saussure F.* Cours de linguistique générale. Paris, Sec. Ed. 1922. Chapitre III. La linguistique statique et la linguistique évolutive.

правляться по двум путям, которые то расходятся, то сплетаются в органическую слиянность. Лишь оба испытавши, исследователь может приблизиться к конечной цели своей — к постижению словесной стихии поэта в ее частях, формах эстетического комбинирования и в ее внутренней связанности.

Путь один — определение «типа» языкового поэтического сознания художника. Правда, это проблема — не столько непосредственно лингвистического, сколько психологического характера. Однако ее разрешение имеет большое значение для понимания мотивов выбора поэтом той или иной сферы символов, для выяснения индивидуальных отличий в сцеплениях символов; для раскрытия путей «вызывания» одного символа другим, для учета факторов, выходящих за пределы словесного ряда, но отражающихся на восприятии семантического облика символов; для установки доминирующих словесных сфер и принципов их использования; словом, для всестороннего раскрытия того «типа» семантических преобразований, который выразился в творчестве изучаемого художника.

Эта проблема (le problème statique de semantique) останется за границами моего анализа поэзии Ахматовой *.

Предо мной другой путь: расчленение отдельных эстетических объектов, созданных поэтессой, с целью определить композиционную функцию символов как элементов данного органического целого. Еще Потебня сравнивал художественное произведение со словом. В этом аспекте составные символы его должны рассматриваться, как его морфемы, смысловая функция которых всецело определяется актом семантического взаимодействия, рождающим единство эстетическое.

Едва ли не целесообразнее другое сравнение — с предложением, так как предложение чаще, чем слово, является языковой реальностью, отграничивающей законченный смысл и в своем единстве растворяющей раздельность слов. Так говорит Б. Кроче: «На предложение мы не должны смотреть так, как то принято обычно в грамматиках, а должны видеть в нем выразительный организм законченного смысла, который содер-

---

* К этой проблеме частично я пытался подойти в статье «О символике А. Ахматовой» // Литературная мысль. № 1. Значение этой проблемы для семантики вскрыто в серии лингвистических трудов. Здесь назову лишь Van Hinneken'a «Principes de linguistique psychologique. Essai de synthese». Paris, 1907, в особенности с. 39—49. Здесь же ссылки на литературу вопроса.

жится как в самом простом восклицании, так и в самой обширной поэме» *.

И в этом случае символы в составе художественного произведения, как слова в предложении, должны рассматриваться не в своей особой полноте содержания — образного и эмоционального, которое присуще им вообще в поэтическом языке данного писателя, а лишь с трех точек зрения: 1) с точки зрения того преобразования, которому подвергается символ, занимая определенное место в композиционно-синтаксической иерархии; 2) приемов функциального использования одного из потенциальных свойств символа — в его эстетической оформленности и 3) отражений взаимной зараженности.

Но здесь уместно, прежде чем переходить к иллюстрации этих мыслей на конкретном материале из стихов Ахматовой, подробно раскрыть понятие о символе как семантической единице поэтической речи. Он постигается и воспринимается на фоне привычных лексем повседневно-диалектической речи в ее разновидностях. Поэтому сначала надо остановиться на вопросе о лексеме. Ему я посвятил несколько страниц в работе своей: «О задачах стилистики» **. Лексема — это совокупность значений, потенциально заложенных в один и тот же звуковой комплекс. Слово — это лексема, привязанная к определенным группам словесных ассоциаций, среди которых она узнается как воплощение единого смысла.

Лексема — синкретизм смыслов, иногда противоречивых — и все же имеющих общее функциональное ядро. Бледная параллель к прояснению взаимоотношении — «лексемы» и «слова» — понятия «фонема» и «звук» ***.

Сосредоточение внимания на том или ином «слове» (т. е. чувственном комплексе, связанном со смыслом) естественно

---

* *Кроче Б.* Эстетика, как наука о выражении и как общая лингвистика. Ч. I / Пер. В. Яковенко. 1920. 164 с.

** О задачах стилистики. Наблюдения над стилем жития протоп. Аввакума // Русская речь. I Сб. статей под ред. проф. Л. В. Щербы. — Из грамматического терминологического словаря проф. Н. Дурново я узнал, что этот же термин в близком к моему значении употребляется проф. А. М. Пешковским.

*** Ср. в Bulletin de la Société de linguistique de Paris, 1922. T. 23. Troisième fascicule. Numero 72 — статью Bally — по поводу книги Brunot «La pensée et la langue»: «La langue est un systême de signes virtuels destinés a être actualisés dans chaque circonstance pour l’expression d’une pensée donnée; le fonctionement de la langue consiste à transformer le virtuel en actuel; tout un ensemble de signes sont affectes à cet usage» (118 c.).

вызывает в сознании не только ряды значений — смыслов, которые в него воплощены (или с ним связаны), но и представления о приемах их реализации, т. е. групповые соединения слов, «фразы», в которых актуализуются подразумеваемые разновидности значений. Всплывает, конечно, не весь круг возможных употреблений «слова», но их основные «типы». Может выступить на сцену не только, так сказать, автоматизм привычного «языкового мышления», но и тенденция к своеобразному «лингвистическому» осмыслению слова, «к этимологизированию». В таких «размышлениях», при отсутствии определенных синтаксически оформленных предложений, как будто образуется своя внутренняя форма из отношения «первоначального значения» (этимон) к употребительному лексикологическому — так характеризует этот процесс Густав Шпет*. Однако этот процесс для акта повседневного речевого общения членов диалектической группы не является существенным. Напротив, результаты такой этимологической настроенности вызывают у собеседника эстетическую реакцию, т. е. ощущаются как переход к иному плану речевых построений**.

Между тем осознание лексемы, как потенциальной совокупности значений, сконцентрированных вокруг одного смыслового ядра, внешним знаком которого является слитный фонический комплекс, — хотя и представляет акт искусственной установки «лингвистического» внимания, — не противоречит утверждению языковой реальности лексемы в сознании всех вообще носителей того или иного диалекта. В той мере, в какой каждым воспринимаются разные случаи употребления одного — «слова», как функции единой семантической реальности, ему присущие неизбежно представление о лексеме. Конечно, круг осознаваемых значений одной лексемы не одинаково широк у разных носителей данного говора; но круг узнаваемых ее значений, т. е. относимых при восприятии к одной семантической сущности, — приблизительно тот же.

Однако точное раскрытие понятия лексемы невозможно без анализа ее морфологической структуры. И с этой точки зрения не следует отожествлять внешнего облика лексемы и «слова» в традиционном смысле. Лексема включает в себя и те «фразо-

---

* *Шпет Г.* Эстетические фрагменты. II—1923. Л., Книгоизд. «Колос».

** Ср. в новелле *Сологуба Ф.* «Два Готика» (Рассказы, т. VII, изд. «Шиповник») постоянные каламбуры Лютика и его «грамматические упражнения».

вые» объединения, которые Л. В. Щерба удачно окрестил именем потенциальных слов. Всякое сращение слов, которое является привычным для говора, всякая употребительная «фраза», т. е. организованная в грамматическое единство группа слов, соответствующая одному сложному, нерасчлененному представлению, могут быть рассматриваемы, как целостные лексемы. И тогда встает вопрос о сумме включенных в них потенциальных значений, которые актуализуются в ряде контекстов.

Естественно, что и среди многообразных форм социального речевого общения констатируются попытки выйти за пределы автоматизованного круга лексематических смыслов и создавать новые оттенки значений и новые «слова» — не только для обозначения новых культурных «вещей» (или старых — по новым признакам), но и в целях эффектов речевой неожиданности или под влиянием непосредственных словесных интуиции, толкающих на творчество, или под воздействием иных аффективных импульсов. Конечно, речь здесь идет не о «терминологических» изменениях, но о сдвиге прежних смыслов в конструктивных объединениях.

Наблюдения над направленностью индивидуальных устремлений к языковым преобразованиям в рамках определенного диалекта (и «поколения») помогают уловить общую линию «лингвистического вкуса» и должны быть положены в основу построения стилистики той или иной диалектической речи — в ее функциональном многообразии. Конечно, этим путем могут быть намечены иногда (когда нет ожиданий влива в данный диалект большой струи сторонних элементов) некоторые черты последующей стадии языкового состояния известного говора, «нормы» его будущей жизни.

Таким образом, над гладким фоном языковых явлений, характеризующих известный социальный коллектив (их описывает «диалектология»), возвышаются эстетические нормы, обуславливающие систему словесного отбора при некоторой «установке на выражение», систему, характерную для диалекта в целом; и выступают основные «типы индивидуальных преобразований — в их разрушительно-творческой работе, подготовляющей новую картину языковых взаимоотношений у грядущих поколений. Это — проблемы «объективной стилистики», по терминологии Ries'a. И все вместе — это составляет тот объективный апперцепционный фон, ориентируясь на который «художники слова» создают свои индивидуально-поэтические языки, свою «символику». Так последовательное развитие темы приводит к необходимости определить понятие «симво-

ла», как единицы поэтической речи, путем сопоставления с «лексемой».

Символ — это эстетически оформленная и художественно-локализованная единица речи в составе поэтического произведения. По внешней структуре своей символ совпадает иногда с «лексемой», включая в себя и слова в собственном смысле, и «фразовые» объединения. Да и принципиально различия между ними с статической точки зрения часто нельзя установить в составе многих литературных жанров, именно тех, где создание новых форм языковых комбинаций — синтактических и семантических — не входит в художественный замысел творца. Однако — даже и в этих случаях, когда нет тенденций к преобразованию значений «лексем» путем их непривычных сцеплений или помещения в иные синтаксические рамки, когда индивидуальность стиля определяется не приемами новообразований —лексикологических и семантических и не своеобразием сочетания элементов из разных диалектов в целостном художественном единстве, а только общим характером движения фраз и подбора символов, даже и тогда — «символы» расширяют круг значений соответствующих «лексем» — или вернее: совсем выступают за пределы этого круга. В силу своей связанности, как элементов целостного «эстетического объекта» , символы в составе художественного произведения получают потенциальную силу ассоциироваться с рядами тех образов и эмоций, которые заложены в структуре целого. И хотя онтологически — предметное значение их может остаться в существенных чертах неизмененным, тем не менее, поскольку они ощущаются и воспринимаются как части определенной целостной композиции (а только в этой плоскости символика и может их рассматривать), они имеют лишь внешнюю «морфологическую» связь с однородными лексемами повседневно-диалектической речи. Таким образом, характерная особенность символа — это обусловленность его значения всей композицией данного «эстетического объекта». Правда, в акте феноменологического анализа — исследователь, раздробив целостную структуру объекта на семантические единицы, выясняя систему приемов их эстетического оформления, естественно принужден раскрывать принципы семантического преобразования «символов», исходя из представления об отдельных соответствующих лексемах. Но он всегда должен учитывать общий характер взаимоотношений символов и их группировок в системе целого, а также их функциальную роль среди других композиционных факторов, которые, определяя выбор и обработку

языкового материала, — сами могут лежать вне сфер лингвистического изучения. Именно на почве такого созерцания устанавливаются не только глубокие принципиальные различия в системах поэтического оформления языкового материала, обусловленные особенностями «литературных жанров» и позволяющие разграничить общие функциональные разновидности поэтической речи, но и выясняется широкая амплитуда колебаний в конструктивной роли чисто языковых факторов и в их положении среди иерархической системы изобразительных средств. В иных поэтических произведениях языковой материал сам по себе — не подвергается эстетическому преобразованию, не выступает как «доминанта» художественных устремлений, а приспособляется лишь, так сказать, к заранее определившимся линиям художественного замысла, к возобладавшим тенденциям формирования «эстетического объекта». Задача лингвистического анализа здесь — лишь описать морфологически систему отбора «символов» и их взаимной согласованности — в служении целям выражения внеязыковых представлений. Такие поэтические произведения, как бы ни велика была их литературно-эстетическая ценность, могут заметно не отразиться на ходе «стилистического» (в узкоязыковом смысле) развития тех или иных литературных жанров и не повлиять нисколько на направление общей истории лингвистического вкуса в кругу интеллигентного общества. Это, напр., можно утверждать о таких романах Достоевского, как «Подросток», «Игрок», где нет тенденции к разнообразию разговорно-речевых стилей, о ряде пьес А. Н. Островского; о новеллах Лермонтова и т. д. Здесь нет устремленности к созданию новых языковых ценностей и новых форм стилистических комбинаций языковых элементов. Здесь языковый материал имеет значение нейтральной среды, полотна, на котором двигаются, отражаясь, психологические образы, реализованные художественно идеи; смена действий в причудливых переливах эмоций и т. п.

В других художественных произведениях, напр., в «Бедных людях» Достоевского, в «Невском проспекте» Гоголя, в новеллах Ф. Сологуба, прозе Замятина и т. д., элементы своеобразных речевых построений настолько существенны в общей концепции «эстетического объекта», что временами — перед ними стушевываются, отступают на задний план другие факторы художественного оформления, и архитектоника эмоционально-символических рядов начинает представляться самодовлеющей целью творчества. И по отношению к этим произведениям

недостаточно описать общий «фасон словесных одеяний мысли». Лингвист, занятый вопросами эстетики слова, должен остановиться отдельно на тех индивидуально-творческих языковых приемах, при посредстве которых создаются художником новые формы архитектоники смыслов в пересекающихся символических рядах. Проблема «композиций», использования словесных средств в акте создания целостного «эстетического объекта» — не может исчерпать здесь всех интересов исследователя. Для него не меньшую принципиальную важность представляет раскрытие своеобразий в общей системе художественного конструирования символов.

И на анализе произведений этого цикла особенно легко осознать глубокое различие между — «лексемой» и «символом» даже с точки зрения внешнего строения. В иной художественной речи слова бегут в привычной веренице, не вызывая ни формами своего сочетания, ни слияниями своих смыслов — никакой эстетической реакции. Но вот этот шаблонный бег, бег выстроенных по готовым образцам автоматов неожиданно пересекается новыми словесными пируэтами. Осуществляется такой эмоционально смысловой интервал, такой переход от одного словесного ряда к другому, который своей острой новизной заражает эстетическое чувство читателя. И тогда сама «шаблонность», привычность протекших фраз вырисовывается как особый художественный прием. Естественно, что в таких случаях весь этот словесно-синтаксический ряд следует рассматривать как один «символ», как бы ни многочисленны были организующие его группы слов. Обосновать необходимость в понятии «символа» выступить за пределы даже предложения можно и иным путем. Но здесь укажу на то, что об этом уже говорили: «Очень существенно расширить понятие «образа» настолько, чтобы понимать под ним не только «отдельное слово» (семасиологически часто несамостоятельную часть предложения), но и любое синтаксически законченное сочетание их. «Памятник», «Пророк», «Медный всадник», «Евгений Онегин» — образы; строфы, главы, предложения, «отдельные слова» — также образы. Композиция в целом есть как бы образ развитой explicité» *.

И, наконец, есть такие «литературные жанры» и разновидности в их пределах, где языковая стихия даже в самых мел-

* *Шпет Г.* Эстетические фрагменты. III, 1923. С. 34—35. — Ср. в статье Б. А. Ларина: «О разновидностях художественной речи». Сб. «Русская речь».

ких своих единицах выступает обнаженно, как основной фактор эстетического строительства.

Ясно, что такие поэтические произведения — с подчеркнутой тенденцией к языковым «новообразованиям» или к осуществлению нового синтеза установившихся форм литературной речи в ее стилистической дифференцированности — с разно-диалектическими элементами должны представлять исключительный интерес для стилистики поэтического языка. Задача лингвиста здесь еще дальше выходит за пределы морфологического описания структуры «эстетического объекта» с точки зрения осуществленных в нем форм комбинаций привычно-языкового материала — лексематического и синтактического. Ему важно в этих случаях раскрыть не только систему стилистических приемов художника, определяющую излюбленные им формы композиции, но и описать отдельно принципы «словотворчества» и «речетворчества», которые, разрушая установившееся в литературном сознании ощущение лексем, содействуют выработке новых норм «лингвистического вкуса» и подготовляют вытеснение вновь возникающими смыслами старых значений лексем. Такое изучение, восполняя материал для построения исторической стилистики поэтической речи, в то же время открывает пути взаимодействий между формами поэтического языка и процессами изменений в разговорной речи интеллигентской.

И вот на художественных произведениях этого типа особенно рельефно обнаруживается внутренний разрыв между «символом», как единицей поэтической речи, и «лексемой» с ее модусами в динамике повседневной речи — «словами». Даже символы — слова здесь отличаются от соответствующих лексем не только подобранностью смыслов, осуществляющей в цельной композиции эффекты гармонического эмоционального созвучия или эмоционально-контрастных переливов — при стройном чередовании семантических «акцентов», но и ярко-индивидуальными чертами в своем художественно преобразованном облике. Резкие изменения в эмоциональном тембре или предметном содержании, открывающие оригинальность индивидуально-поэтического языкового творчества, обрисовывают «символ», как вызов привычному содержанию созвучной лексемы, как вновь возникающее слово, которое эффектно налагается, не сливаясь, на апперцепционный фон сродных модусов однородной лексемы.

В свете этих рассуждений легко понять чрезвычайную методологическую важность описания системы семантических пре-

образований в поэзии Ахматовой. Ахматова пользуется привычными словосочетаниями разговорно-интеллигентской речи, и, окутывая их сложною сетью стилистических ухищрений, дает им новую семантическую характеристику. Естественно, что при этом методе художественного творчества Ахматова принуждена была прибегать, главным образом, к таким средствам смысловых новообразований, которые изменяют не значения отдельных слов, а целых фраз или даже чаще — фразовых соединений. Но развитие этой мысли требует предварительного анализа строения символов в поэзии Ахматовой.

III. О ТИПАХ СИМВОЛОВ В ПОЭЗИИ АХМАТОВОЙ И СИСТЕМЕ ИХ ПРЕОБРАЗОВАНИЙ

Пользование словесным фондом разговорной речи, вполне мотивированное теми формами «интимного» письма, обрывков дневника, короткой новеллы, как бы вырванной из дружеского рассказа, и т. п., в которые выливаются стихотворения Ахматовой, — определяет господствующий тип символов в ее поэзии. Это — символ-фраза, т. е. организованная в грамматическое единство группа слов, соответствующая одному сложному, нерасчлененному представлению. Обычные словосочетания разговорно-интеллигентской речи выступают здесь как тесно слитые, как неделимые семантические единицы, легшие в основу словесно-художественных построений. Понятно, что лишь в тех случаях, когда фраза не совпадает с предложением, возможно семантическое преобразование ее в пределах предложения. Чаще — резкое изменение семантического облика фразы определяется архитектоникой предложений, сцепляемых союзами и частицами. В рамке предложения «символ-фраза» может быть семантически видоизменен лишь путем неожиданной прицепки другого «символа», контрастирующего или вообще диссонирующего с ним по эмоциональному тембру, вещественному содержанию или даже — грамматической форме.

Примеры:

1. *Я сошла с ума* (о, мальчик странный) — эмоционально внушительный символ покрывается контрастно ослабляющей тенью от сухо-деловой «фразы»: «в *среду, в три часа*».

2. Путем прицепки заключительного символа (из книги: «Вечер», 97), который резко противоречит непосредственно предшествующим фразам по своему эмоциональному содержа-

нию, изменяется вся их эмоционально-предметная значимость, и в то же время падает новая сеть ассоциаций на стих, подготовляющий семантическую концовку.

Перенеся двухдневную разлуку,
К нам едет гость вдоль нивы золотой,
Целует бабушке в гостиной руку
И губы мне на лестнице крутой *.

3. Путем таким же необычных сцеплений Ахматова, сталкивая символы разных логико-семантических категорий, напр., отвлеченные имена и названия реальных вещей, делает ощутимым восприятие таких оттенков семантического облика слов, которые в механизме автоматизированного повседневного языкового мышления не вызывают никакого живого представления, стали грамматической фикцией **.

Журавль у ветхого колодца...
В полях скрипучие воротца...
И запах хлеба, и тоска.

(*Четки, 44*)

4. Подсказываемое предшествующим контекстом эмоционально-переносное значение символа разрушается сочетанием с символом вещественной наполненности.

Но не заменят мне утрату
Четыре новые плаща.

(*Четки, 71*)

Для иллюстрации общей мысли о символах-фразах, сталкивающихся в рамках одного предложения, этих примеров доста-

---

* Ср.: ...Но мне всего милей
Лесная и пологая дорога,
Убогий мост, скривившийся немного,
И то, что ждать осталось мало дней.

Бел. Стая, 54.

Да, я любила их, те сборища ночные, —
На маленьком столе стаканы ледяные...
Веселость едкую литературной шутки
И друга первый взгляд, беспомощный и жуткий.

Б. Ст., 104.

** Изложение этих строк учения Потебни см. в статье Овсянико-Куликовского: А. А. Потебня как языковед-мыслитель // Киевская старина. 1893. Т. XLIII. С. 270—272.

точно. Наиболее характерные приемы такого преобразования символов в поэзии Ахматовой необходимо, конечно, подвергнуть специальному рассмотрению.

II. Однако особенно многочисленны у Ахматовой символы-фразы, обнимающие целиком предложение. И архитектоника смыслов у ней обусловлена, главным образом, сопоставлением и сцеплением предложений. Между ними обычно разорвана непосредственно логическая, предметная связь. И это заставляет искать какого-то более глубокого, внутреннего, условно-символического соответствия в их связи. Поиски эти — понятно — не должны приводить и не приводят к рассудочному осмыслению, но сгущают впечатление загадочной неожиданности, способствуют эмоциональной, так сказать, переполненности ахматовской речи. Естественно, что для достижения этих эффектов Ахматова стремится преимущественно пользоваться такими формами сочетания предложений, которые обычно служат средствами выражения логизованной речи. Тем ярче вырисовываются семантические несоответствия и скачки, тем внушительнее необычность смысловой связи. Проф. В. М. Жирмунский назвал синтаксис Ахматовой «логическим»*. Но этот эпитет приложим лишь к его внешности, если изучать в стихах Ахматовой только порядок смены синтаксических схем, отрешаясь от их словесного наполнения и игнорируя функциональные различия в употреблении тех или иных союзов. Однако такое описание бесполезно и неправильно, когда его ограничивают, как это делали В. М. Жирмунский и за ним Б. М. Эйхенбаум, случайным подбором и перечислением одних лишь союзов (наиболее употребительных).

В стихах Ахматовой нагляднее, чем где либо, обнаруживается связь синтаксических явлений с созданием новых семантических феноменов. И здесь — одна из основных точек зрения, с которых следует изучать ее синтаксис**. Формы сочетания

---

* *Жирмунский В. М.* Валерий Брюсов и наследие Пушкина. 1922. Примечания. С. 100.

** Общий принцип пусть раскроет Sechehaye: «Le phénomène sémantique existe souvent seul; dans bien des cas cependant il est un acheminenent, une préparation à un phénomène d’évolution syntactique. Toutefois d’évolution, syntactique quand elle se produit, implique toujours un nouveau phénomène sémantique; mais il faut remarquer que dans ce fait comlexe le facteur sémantique est le facteur déterminant car c’est lui, qui a la priorité psychologique» (*Sechehaye Ch. Alb.* Programme et methodes de la linguistique theorique. Paris, 1908. 224).

символов-предложений в поэзии Ахматовой необходимо описать, как систему приемов, осуществляющих семантические метаморфозы. Эту мысль чрезвычайно легко иллюстрировать примерами.

1. Сгущение эмоционально-угнетенного тона символа-предложения — с отрицательным значением осуществляется путем соединительно-противительного сочетания его (при помощи союза: «а») с другим символом — предложением, которое, хотя из предшествующего контекста и получает импульсы к скорбным ассоциациям, тем не менее непосредственно-смыслового контраста с первым символом не содержит:

Ты пришел меня утешить милый
Самый нежный, самый кроткий...
От подушки приподняться нету силы
А на окнах частые решетки...

(*Четки, 55*)

Характерно, что в некоторых случаях — с целью обострения такого словесно-смыслового разрыва, рождающего ощущение загадочной, скрытой связи, Ахматова намеренно второй символ-предложение слагает из ничего не значущих (в эмоциональном смысле) слов. От этого еще ярче выступает затем, когда — с развитием ситуаций — раскроется их истинный для данной повести конкретный смысл, своеобразие их употребления.

Все как раньше: в окна столовой
Бьется мелкий метельный снег,
И сама я не стала новой,
А ко мне приходил человек.

(*Четки, 75*)

2. Преобразование соседних символов-предложений происходит вследствие неожиданного перехода рассказчицы к резко отличному эмоциональному тону. И внезапная крутизна (если можно так выразиться) этой линии перехода подчеркивается изменением принципов самого словесного отбора.

Для тебя я долю хмурую,
Долю—муку приняла.
Или любишь белокурую,
Или рыжая мила?

(*Четки, 100*)

Или: деловой, сжатый стиль эпического рассказа, составленный из односоставных экзистенциональных предложений-

сим-волов неожиданно обрывается прицепкой, при посредстве эмоционально конденсирующей частицы, насмешливо-восклицательных предложений с совсем иным словесным составом и синтаксическим строением.

Двадцать первое. Ночь. Понедельник.
Очертанья столицы во мгле.
Сочинил же какой-то бездельник,
Что бывает любовь на земле.

(*Бел. Стая, 101*)

3. Определяемость архитектоники смыслов сцеплением символов-предложений особенно наглядно сказывается в тех стихотворениях, где в семантическую вязь вплетается изречение, обобщенная сентенция, индивидуально-конкретный смысл которой разъясняется в соседних фразах.

Самые темные дни в году
Светлыми стать должны.
Я для сравнения слов не найду.
Так твои губы нежны.

(*Б. Ст., 31*)

На этом примере оборву цепь иллюстраций. Из них ясно, насколько существенны для стиля Ахматовой принципы семантических преобразований, обусловленные такой структурой символов. На некоторых из них и мне придется остановиться отдельно, потому что они представляют общий методологический интерес. Пока же следует указать те выводы, которые с непосредственной очевидностью вытекают из обусловленности новообразований в стиле Ахматовой сложными синтаксическими комбинациями.

1. Совершенно очевидно, что господствующая тенденция к изменению смыслов не слов в пределах фразовых объединений, а больших словесных комплексов (путем причудливых их синтактических сплетений) — должна привести к широкому использованию приемов фразового «параллелизма».

Ведь фразовая семантика обусловлена в равной мере различными формами выраженных союзами синтаксических сочетаний — и простою, так сказать, рядоположностью фраз, между которыми должна быть уловлена смысловая связь. И, действительно, Ахматова очень часто берет два ряда символов, из которых каждый является внутренне связанным по своей синтаксической структуре и словесному составу, и переплетает их наподобие жгута или девичьей косы. Таким образом, преобра-

зование символов-предложений легче всего осуществляется в формах сопоставления, противопоставления, сравнения, вообще в разных видах рядоположения символов-предложений, которые не двигают действия в его логизированном, прямом течении и которые имеют между собою не непосредственно зримые, предметные, а эмоциональные точки соприкосновения. Раскрытие этих форм семантического взаимодействия соседних предложений — основная задача изучения стиля Ахматовой.

2. Сопоставленные символы, идущие сначала двумя смысловыми линиями, естественно переплетаются, то соединяясь, то разрываясь и, таким образом, определяя словесное наполнение друг друга. Слияние двух планов создает метафорические образования. Ясно из этого, что и метафоры в стиле Ахматовой, по крайней мере, их господствующий тип, должны быть особого строения: они обнимают целые предложения и даже их цепи. И вот выяснение семантических отличий, характеризующих этот вид метафор, — заманчивая и необходимая цель исследования, тем более, что «фразовое» творчество вообще легче осуществляется путем широкого, неожиданного развертывания застывшей метафоры.

3. Взаимоотношение символов-предложений определяется часто такими сторонами их смыслов, которые не даны непосредственно в лексикологическом облике заполняющих их слов, а обусловлены семантическими элементами, лежащими за пределами зримого словесного ряда. «Побочные представления и чувствования», примешивающиеся невольно к «предметному» ядру символов и обусловленные модуляцией устной речи, тональностью ее и другими факторами произношения, внешней обстановкой и т. п., могут лечь в основу системы эстетического оформления языкового материала при композиции известных жанровых разновидностей поэтической речи. И описание этих «семантических» средств в их служении целям художественной речи в поэзии Ахматовой — новая сложная проблема.

4. Символы-предложения преобразуются не только средства ми сцепления их как целостных словесных масс, но и путем внедрения в их среду слов неожиданных по конкретному смыслу или по эмоциональному тону. Тогда весь символ-предложение ощущается как заново сконструированный, и его элементы выступают как осознаваемые в своей раздельности части некоторой целостной структуры. И этот прием преобразования переводит мое внимание к третьему типу символов в поэзии Ахматовой — символов-слов в его основных формах.

III. Известно тем, кто занимается лингвистикой, учение Вундта об «открытых и закрытых структурах» «offene und geschlossene Wortverbindungen. Для психологии языка в нем важно разграничение двух типов словосочетания, которые покоятся на различных психологических актах *. Но уж Ф. Ф. Зелинский в своей заметке о книге Вундта указал на стилистическую важность этого деления **: «эта теория рано или поздно станет краеугольным камнем в каждой психологии стиля». И вот в согласии с ней ждем, что Ахматова, пользуясь словосочетаниями разговорной речи как нераздельной данностью, будет преобразовывать их эстетическую значимость с помощью таких форм, которые открывают свободу индивидуально-творческому процессу выражения. И эти подвижные формы, как бы наслаивающиеся неожиданно в вольном течении ассоциаций на слитный комплекс привычных словосочетаний, «фраз», — это преимущественно формы наречий и прилагательных, формы определений в широком смысле этого слова, атрибутивные конструкции. На роль эпитетов-определений в стиле Ахматовой не раз обращали внимание, но преимущественно с точки зрения их пестроты и многочисленности ***. И о наречиях в языке Ахматовой пытался говорить Б. М. Эйхенбаум ****. Но, к сожалению, он не ясно представлял себе, как обстоит в синтаксисе дело с вопросом о функциях наречия. Таким образом, проблема об аттри-бутивных конструкциях в стиле Ахматовой, т. е. об определениях к именам и глаголам как о своеобразных средствах семантического преобразования фраз, до сих пор не вставала.

Попадая в «фразу», которая — в отвлечении от них — была бы воспринята как привычная, целостная семантическая единица, определения не только разрушают сросшееся единство словосочетания, делая ощутимым весь процесс конструирова-

---

* Nach alien diesen Unterschieden lessen sich ihrem allgemeinen psychologischen Character gemasz die geschlossenen Satzverbindugen als Apperceptionsverdindungen oder auch, rait Rucksicht auf ihre Structur, als Wirkungen apperceptiver Zerlegung einer Gesammtvorstellung, die offenen als Associations-verbindungen oder als Wirkungen associiativer Apposition zu einzelnen Producten der apperceptiven Zerlegung bezeichnen. 316 с.

** *Зелинский Ф. Ф.* Вильгельм Вундт и психология языка // Вопросы философии и психологии. Т. 61—63. С. 638—639.

*** См. особенно статью К. В. Мочульского // Русская мысль. 1921. № 3—4.

**** Анна Ахматова. Опыт анализа.

ния нового символа, но и совершенно меняют эмоционально-смысловой облик его автосемантических членов. В тех же случаях, когда эпитеты не рассекают «фразу», а к ней примыкают как «обособленные определения», — они преобразуют ее семантическую характеристику своими эмоциональными отражениями.

Следовательно, при анализе стилистических явлений этого рода, несмотря на глубокие внутренние различия в их видах, — устанавливается в поэзии Ахматовой и третий тип символов, по своей морфологической структуре тождественных со «словом» (в узком смысле).

Прежде чем намечать некоторые линии в течении этого процесса, целесообразно пояснить его общее значение на примерах.

Вечерние часы перед столом.
Непоправимо белая страница.

(*Четки, 62*)

Так неожиданно новый смысл получил символ — «белая страница» от присоединения к его первому члену адвербиального слова — «непоправимо», которое сохраняет приметы своего отглагольного происхождения и, вследствие сложности своего морфологического строения (не—по—правимо), богато ассоциациями и эмоционально ярко по тембру. И особенно выразителен эффект новообразования оттого, что сочетались совсем разнородные по эмоциональным отголоскам слова: трагически-острый приглагольный признак и нейтрально-внешнее обозначение зримого качества.

Не менее действенна неожиданность присоединения этого наречия к контрастирующему с ним по «эмоциональным венчикам» эпитету — «милый», который излюблен Ахматовой.

А ты теперь, тяжелый и унылый,
Отрекшийся от славы и мечты,
Но для меня непоправимо милый,
И чем темней, тем трогательней ты.

(*Anno Domini, 62*)*

---

* Ср.: А дальше свет — невыносимо щедрый.

(*Б. Ст., 21*)

Степь трогательно зелена.

(*Б. Ст., 108*)

Луга и огороды
Спокойно зелены.

(*Anno Domini, 86*)

А вот всем ясный пример преобразования шаблонной фразы путем внедрения в нее определений в не совсем обычной функции — препозитивных эпитетов к личному местоимению;

А теперь он знает все не хуже
Мудрых и старых вас.
(*Четки, 35*)

Определения-эпитеты, конечно, и сами по себе, когда они — эмоционального содержания (а таких у Ахматовой — большинство), озаряют своими лучами предложение, увеличивая его аффективную силу. Но особенно выразительна их семантическая роль в тех случаях, когда они осуществляют эмоциональные диссонансы, будучи вклинены (если можно так сказать) с контрастной внезапностью, противореча своему определяемому или по непосредственно-этимологическому смыслу, по сфере значений — предметных или по тембру, иногда даже как бы отрицая тот символ, который они определяют.

Напр.:

а) И мою бесславную славу
Осиянным забвением смой.

б) ...О, не одну пчелу
Румяная улыбка соблазнила...

Однако для стиля Ахматовой еще более характерно то, что определения она сцепляет, как бы повинуясь произвольной прихоти ассоциаций, в такие гирлянды, в которых соседство и связь двух однородных членов представляются не мотивированными ни близостью смысла, ни родством эмоционального тембра, а ощущаются, как взволнованная, но случайная прицепка к субъективно-основному признаку других — то же в каких то отношениях значительных.

Напр.:

...Дерзкий и смуглый
Мутно бледнел от любви.
(*Четки*)

Вечерний и наклонный
Передо мною путь.
(*Разлука. Б. С., 37*)

Всех этих рассуждений достаточно, чтобы пояснить основную мысль: формы преобразований фраз — или лучше: стилис-

тические приемы, которыми при помощи атрибутивных конструкций разрушается восприятие символов-предложений как привычно-целостного семантического комплекса, как знаковой смысловой единицы, необходимо подвергнуть специальному анализу и классификации. А сейчас мне кажется неотложным указание других направлений при изучении стилистической роли «определений» в поэзии Ахматовой. Было бы узко думать, что «определения» здесь служат только средством преобразования отдельных предложений. Они не только своими отблесками видоизменяют смысл прилегающих словесных масс, но могут быть орудием перевода в иную эмоционально-смысловую сферу всей словесной цепи, которая образует композицию стихотворения. Так как вся структура «эстетического объекта» представляет художественно смысловое единство, то в ее системе нередко у Ахматовой «определения», перекликаясь на расстоянии и выступая как эмоционально смысловой стержень композиции, решительно изменяют значение и назначение всех словесных частей стихотворения, окутывают все стихотворение новой сетью эмоций и образов. В этих случаях весь словесный ряд оказывается как бы заложенным на колеблющемся фундаменте одного «эпитета» И, как флюгер, повертывается по направлениям его значений (ср. в «Вечере» «Сероглазый король»).

Но возможна и другая роль определений в композиции целостного объекта, когда они не являются в собственном смысле смысловыми «фокусами» отдельных предложений, излучающими новый свет на соседние слова и фразы, а лишь — все вместе своей подобранностью в данном художественном единстве — образуют своеобразный, индивидуально неповторимый эмоциональный смысловой аккорд. И бывает так, что именно в этой гармонически-созвучной или диссонансной их согласованности и кроется эстетическая действенность стихотворения. Таким образом, и в этой роли «определения» все же ощущаются как отдельные элементы, направленные к осуществлению одного эффекта. Намеченные два метода описания роли аттрибутивных конструкций в стиле Ахматовой подробнее разъясню в следующей главе. А итог этой — пока тот же, что и ее заглавие: три типа символов — в поэзии Ахматовой.

Но, говоря о трех типах символов в стиле Ахматовой, исследователь не должен скрывать от себя и иной возможности, что в композиции некоторых ее стихотворений пред ним предстанут более широкие цепи словосочетаний, как художественно смысловые единицы, которые — во всем своем составе — пре-

образуются теми или иными средствами. Эти обширные концентры, вмещая в себя систему преобразований отдельных слов и фраз — путем их столкновений, в то же время и сами образуют некоторые целостные единства, которые в телеологии целого осуществляют известные функции, как неделимый член эстетического «организма».

Вопрос о семантике таких словесных объединений совершенно не разработан. И естественно — в дальнейшем изложении он лишь в некоторых своих частях будет мною возбужден. Поэтому я боялся вводную главу назвать: «о четырех типах символов в поэзии Ахматовой».

IV. О СИМВОЛАХ-СЛОВАХ. СТИЛИСТИЧЕСКАЯ РОЛЬ «ОТКРЫТЫХ СТРУКТУР»

Из символов-слов в поэзии Ахматовой особенный интерес представляют те, которые определяют характер предметов, признаков и действий, т. е. формы наречий и прилагательных. Раздельная классификация их семантических функций необходима.

1. Наречие, как форма своеобразной префиксации названий признаков и действий, может:

1) создавать сложные имена прилагательных и наречий — с контрастно-нейтрализующим или взаимно-напрягающим отношением их частей;

2) вносить неожиданные эмоциональные нюансы в представление глагольного действия.

Определение наречия наречием, создающее иногда столкновением разнородных лексем совершенно необычную характеристику действия, к которому обе формы прикреплены, встречается не один раз в книге «Вечер», но затем замирает.

Я все запоминаю,
...Любовно-кротко в сердце берегу.

(*Вечер, 17*)

Еще так недавно странно
Ты не был седым и грустный.

(*Б. Ст., 16*)

...и промолвил мне благостно-звонко.

(*Б. Ст., 117*)

Единичны также семантико-синтаксические явления постановки рядом наречий, из которых одно сливается с глаголом в один символ, а другое, эмоционально диссонирующее с первым, определяет весь этот символ:

Ты напрасно бережно кутаешь
Мне плечи и грудь в меха.

(*Четки 23*)

Гораздо более разнообразны и многочисленны приемы изменения семантического облика глаголов путем присоединения к ним одной формы наречия. Здесь можно установить такие типы:

1) Глагол, производный от имени цвета, раскрывает при посредстве эмоционального наречия свой «тембровый» оттенок.

Мой рот тревожно заалел,
И щеки стали снеговыми.

(*Вечер, 73*)

2) Глагол эмоционального содержания суживается в своем значении посредством эмоционального же наречия:

Дым от жертвы... стелется у ног,
Молитвенно целуя травы.

(*Б. Ст. 23*)

Безвольно пощады просят
Глаза.

(*Четки, 19*)

Ср:

Безвольно слабеют колени.

(*Б. Ст. 45*)

3) Глагол, обозначающий эмоциональное состояние или интеллектуальный процесс, контрастно определяется наречием эмоционального типа:

О, я знаю: его отрада —
Напряженно и страстно знать...

(*Четки, 76*)

Скажи, скажи, зачем угасла память,
И так томительно лаская слух,
Ты отняла блаженство повторенья...

(*Четки, 80*)

Ты не бойся, что горько люблю.

(*Anno Dom., 10*)

Он, как чиж, свистал перед мольбертом
И жаловался весело, то грустно
О радости не бывшей говорил.

(*Anno Dom., 49*)

На земле тебя можно искать
Или только в вечерней думе
По усопшем светло горевать.

(*Б. Ст., 95*)

Однако особенно характерно для стиля Ахматовой определение глагола парой наречий, которые связаны между собою не узами внутреннего соответствия и взаимопояснения, а как бы актом неожиданно случайной ассоциативной прицепки. Вследствие этого не только резко меняется от взаимных отражений эмоционально смысловой облик наречий (почти всегда эмоционально диссонирующих), но И та глагольная форма, с которой они сочетаются в «грамматическое единство», организуя фразу-новообразование, получает необычайную семантическую характеристику.

Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: «не стой на ветру».

(*Вечер, 19*)

Но верно и тайно ведет
От радости и от покоя.

(*Ibid., 13*)

А мы живем торжественно и трудно.

(*Б. Ст., 44*)

По-новому, спокойно и сурово
Живу на диком берегу.

(*Б. Ст., 107*)

В некоторых случаях — смысловой контраст такого соединения осложняется фоническим созвучием:

Сердце любит сладостно и слепо

Ср.:

Как беспомощно, жадно и жарко гладит
Холодные руки мои.

(*Четки, 35*)

Реже — логическая оправданность определении к глаголу — сопровождается фонической перекличкой их с каким-нибудь членом предложения, на который непосредственно распространяется их смысловая тень, т. е. с субъектом или зависимым от предиката объектом:

Свежо и остро пахли морем
На блюде устрицы во льду.

(*Четки, 13*)

Акцентная значительность наречия сказывается и в частой постановке его — инверсивной — за глагольной формой. Вследствие этого оно выступает подчеркнуто в роли семантической вершины.

Белеет тускло дальний мост.

(*Вечер, 30*)

Любовь покоряет обманно
Напевом простым, неискусным.

(*Ibid., 18*)

Улыбнулся спокойно и жутко.

(*Ibid., 19*)

Я здесь на сером полотне
Возникла странно и неясно.

(*Ibid., 72*)

А мальчик мне сказал, боясь,
Совсем взволнованно и тихо.

(*Четки, 33*)

Ударно эмоциональная роль наречия усиливается от присоединения неопределенно-указательной частицы — так:

Я так странно поверил тогда.

(*Вечер, 75*)

Еще так недавно странно
Ты не был седым и грустным.

(*Ibid., 18*)

— или от удвоения его самого:

Только страшно так, что скоро-скоро
Он вернет свою добычу сам.

(*Четки, 16*)

А еще так недавно, недавно
Замирали вокруг тополя

(*Ibid., 65*)

— или путем парной, бессоюзной постановки синонимных наречий

Сердце бьется ровно, мерно.

(*Четки, 69*)*

Некоторая система открывается и в приемах преобразования семантических нюансов, отбрасываемых прилагательными — через сочетание их с формами наречий — в одно сложное слово.

1. Название цветовых признаков восполняется эмоционально-символистическим определением их значения в данной ситуации:

Только в спальне горели свечи
Равнодушно-желтым огнем.

(*Вечер, 26*)

Золотая голубятня у воды
Ласковой и млеюще-зеленой.

(*Четки, 43*)

Небеса безнадежно-бледны.

(*Anno Dom., 69*)

Поля и огороды
Спокойно-зелены.

(*Anno Dom., 86*)

Степь трогательно-зелена.

(*Б. Ст., 108*)

---

* Я не буду здесь, как и во всем последующем изложении, касаться тех семантических вопросов, которые группируются вокруг проблемы об отражениях на семантическом облике слов особенностей стихового построения, напр., места в ритмическом рисунке, рифмы и т. п. Учитывая все эти факторы, я не касаюсь их в своей работе, так как предполагаю о стиховой семантике говорить отдельно.

Ср. в применении к наречиям пример:

Как лунные глаза светлы и напряженно
Далеко видящий остановился взор.
То мертвому ли сладостный укор
Или живым прощаешь благосклонно...

(*Anno Dom., 26*)

Ср. также эмоциональные определения к другим обозначениям признаков зрительного типа:

Луг так сладостно-покат.
(*Четки, 72*).

И смертные коснулись тени
Спокойно-юного лица.
(*Anno Dom., 73*).

Или ср.:

Шумят деревья весело-сухие.
(*Б. Ст.. 83*)

И ослепительно-стройна,
Поджав незябнущие ноги,
На камне северном она
Сидит н смотрит на дороги,
(*Ibid.. 50*)

2. Определение эмоционального типа суживается в своем содержании путем присоединения к нему нового признака — наречия тоже с эмоциональным оттенком*.

Я думала: томно-порочных
Нельзя, как невест, любить.
(*Четки, 36*)

Запах тленья обморочно-сладкий
Веет от прохладной простыни.
(*Anno Dom., 13*)

Из памяти твоей я выну этот день,
Чтоб спрашивал твой взор беспомощно-туманный,
Где видел я персидскую сирень...
(*Б. Ст., 98*)

3. В пределах «сложного» эпитета осуществляется смысловой и эмоциональный контраст сочетавшихся слов, рождается новый символ — оксиморон.

---

* Приглагольное прилагательное также эмоционально оттеняется посредством наречия:

Соблазн...
Кричит истомно-раненой орлицей.
(*Anno Dom., 44*).

И тебе, печально-благодарная,
Я за это расскажу потом,
Как меня томила ночь угарная...

(*Четки, 49*)

Ни один не двинулся мускул
Просветленно-злого лица.

(*Ibid., 76*)

А дальше свет невыносимо-щедрый
Как красное, горячее вино.

(*Б. Ст., 21*)

Смотри: ей весело грустить
Такой нарядно-обнаженной.

(*Ibid., 50*)

II. Среди форм преобразования семантики предложения посредством определений к его объектам или субъекту менее всего обращает на себя внимание в стиле Ахматовой — прием фонического созвучия, которое вызывает и новые смысловые ассоциации.

Напр.:

Легкий осенний снежок
Лег на крокетной площадке.

(*Вечер, 39*)

И слышу плеск широких крыл
Над гладью голубой.

(*Anno Dom., 80*)

На темных, теплых волнах лежала

(У *самого моря*)

Ты знал, во мне еще жива
Страстная, страшная неделя.

(*Б. Ст., 27*)

А наиболее част и обычен принцип контрастного определения символа эпитетом, который и эмоционально и по непосредственно-предметному смыслу ему полярен.

Я не могла бы стать иной
Пред горьким часом наслажденья.

(*Вечер, 72*)

Запах тленья обморочно-сладкий
Веет от прохладной простыни.

(*Anno Dom., 13*)

И поет, поет постылый
Бубенец нижегородский
Незатейливую песню
О моем веселье горьком.

(*Б. Ст., 70*)

Был блаженной моей колыбелью
Темный город у грозной реки...
Город, горькой любовью любимый.

(*Ibid., 28*)

То мертвому ли сладостный укор...

(*Anno Dom., 26*)

Было солнце таким, как пошедший
в столицу мятежник,
И весенняя осень так жадно
ласкалась к нему...
Доля матери — светлая пытка.

(*Б. Ст., 68*)

Вообще же случаи семантического изменения фразы путем присоединения непривычного эпитета к субъекту или объектам в поэзии Ахматовой очень разнообразны. Однако в них трудно усмотреть что-нибудь, помимо их многочисленности, принципиально характерное для стиля Ахматовой. Анализ же форм таких новообразований и классификация их для целей методологических потребовали бы привлечения материала и из сферы творчества других поэтов. И уместней здесь ограничиться подбором наиболее ярких примеров:

С налету, ветер безрассудный
Чуть начатую обрывает речь.

(*Б. Ст., 44*)

...На палубе белой яхты
Встретить свет нетленного дня.

(*Ibid., 47*)

С колоколенки соседней
Звуки важные текли.

(*Anno Dom., 96*)

Памятный мне будет месяц вьюжный,
Северный встревоженный февраль.
...Кувыркались в проруби чернильной.

(*Anno Dom., 51*)

Можно лишь отметить, что среди этого фонда «эпитетов», которые вступают в непривычные сочетания с предметными именами, в поэзии Ахматовой совершенно исключительную роль играют определения слухового, зрительного и эмоционального типа.

Однако для стиля Ахматовой более существенно скопление «эпитетов» вокруг одного субстантива.

Столкнутые парами эпитеты из разных семантических сфер обычно принимают на себя функции «обособленных определений». Выделяются как основные несколько семантических типов.

1) Ассоциативное сцепление основано на близости эмоционального тембра — хотя с точки зрения предметного значения определения относятся к различным семантическим сферам:

а) сочетаются качественный и временной признаки:

О, как вернуть вас, быстрые недели
Его любви, воздушной и минутной.

(*Четки, 93*)

б) качественно-эмоциональное и приглагольное определения:

Но зачем улыбкой странною
И застывшей улыбаемся?

(*Вечер. 41*)

Стоит на небе месяц, чуть живой,
Средь облаков струящихся и мелких.

(*Anno Dom., 90*)

Ср.:

...Музы наши дружны
Беспечной и пленительною дружбой.

(*Anno Dom., 49*)

Ср. не соединение, а как бы «включение» одного эпитета в другой:

Мне только взгляд один запомнился
Незнающих спокойных глаз.

(*Вечер, 77*)

в) зрительно-цветовой и эмоциональный эпитеты:

Смуглый и ласковый мой царевич
Тихо лежал и глядел на небо.

(*У самого моря*)

Последний луч — и желтый и тяжелый
Застыл в букете ярких георгин.

(*Вечер, 66*)*

Вынес моряк того, кто правил
Самый веселой крылатой яхтой

(*У самого моря*)

...За то, что дерзкий и смуглый,
Мутно бледнел от любви.

(*Четки, 36*)

Золотая голубятня у воды
Ласковой и млеюще-зеленой

(*Четки, 43*)

г) Оба эпитета — эмоционального типа и даже с однородною эмоциональною направленностью, но с диссонирующим смысловым содержанием.

Он так хотел, он так велел
Словами мертвыми и злыми.

(*Вечер, 73*)

И поняла ты, что отравная
И душная во мне тоска.

(*Ibid., 77*)

Ветер душный и суровый
С черных труб сметает гарь.

(*Четки, 68*)

Тебе не надо глаз моих
Пророческих и неизменных.

(*Б. Ст., 22*)

Оставь свой край глухой и грешный.

(*Anno Dom., 95*)

---

* Ср.: Он длится без конца янтарный, тяжкий день.

(*Четки, 38*)

А ты теперь, тяжелый и унылый...

(*Ibid.*, *62*)

2) «Эпитеты, определяя предмет» с различных точек зрения, в то же время неоднородны и по эмоциональной окраске. И если первый из них легко соединяется со значением своего объекта, то тем внезапнее представляется прицепка другого.

И я стану — Христос помоги —
На покров этот светлый и ломкий.

(*Четки, 24*)

Солнце комнату наполнило
Пылью желтой и сквозной.

(*Четки, 54*)

Но запомнится беседа,
Дымный полдень, воскресенье,
В доме сером и высоком
У морских ворот Невы.

(*Ibid.*, *78*)

В жестокой и юной тоске
Ее чудотворная сила.

(*Б. Ст.*, *58*)

Мой румянец жаркий и недужный
Стерла богомольная печаль.

(*Anno Dom.*, *60*)

3) Соединенные эпитеты резко констрастны и по эмоциональному тембру, и «предметному» смыслу.

Слагаю я веселые стихи
О жизни тленной, тленной и прекрасной.

(*Четки, 40*)

Путь мой жертвенный и славный*
Здесь окончу я.

(*Б. Ст.*, *35*)

---

* Ср. подчеркнутую контрастность сочетания:

И струится пенье панихидное
Не печальное нынче, а светлое.

(*Anno Dom.*, *24*)

Ср. «включенные» в одно предметное имя контрастные эпитеты:

И странно ты глядишь вокруг
Пустыми светлыми глазами,

(*Anno Dom.*, *36*)

Конечно все сказанное относится и к прилагательным, выступающим в функции предиката (ср. Wundt. Volkerpsychologie, 1, 2, 30 стр.).

Твой профиль тонок и жесток.
(*Четки, 74*)

Да будет жизнь пустынна и светла.
(*Бел. Стая, 10*)

Стала желтой и припадочной.
(*Anno Dom., 81*)

А я была дерзкой, злой и веселой,
(У *самого моря*)

Был переулок снежным и недлинным.
(*Anno Dom., 48*)

Ср.:

И она стучит, как кровь,
Как дыхание тепла,
Как счастливая любовь,
Рассудительна и зла.
(*Anno Dom., 70*)

В более редких случаях определения собираются группой из трех членов. Иногда они — близкие по эмоционально-смысловому содержанию своему — лишь вершинно поднимают напряжение эмоционального тона, следуя один за другим без «союзной» сцепки — или в эпическом «сказе» подробно определяют «предмет».

Тихо пошла я вдоль бухты к мысу,
К черным, разломанным, острым скалам...
(*У самого моря*)

Безветренный, сухой, морозный воздух
Так каждый звук лелеял и хранил,
Что мнилось мне: «молчанья не бывает».
(*Anno Dom., 51*)

Но метод внезапно-ассоциативной прицепки определения из далекой семантической категории находит и здесь свое применение:

Он был со мной еще совсем недавно,
Такой влюбленный, ласковый и мой...
(*Вечер, 71*)

Мир простой, знакомый и чудесный
Для меня, незрячей, оживи*
Ведь где-то есть простая жизнь и свет
Прозрачный, теплый и веселый...

(*Б. Ст., 44*)

Тяжелый, беззвездный и мирный
Над нами покров темноты.

(*Ibid., 46*)

Ср.:

А я стала лукавой и жадною
И сладчайшей твоею рабой.

(*Anno Dom., 28*)

Было душно от зорь нестерпимых,
бесовских и алых.

(*Лит. Мысль. № 1*)

От приемов преобразования семантического облика символов предложений путем распространения их определениями нельзя отделять употребления «предметных» имен (существительных) в функции приложений. Приложение так же бросает причудливо-неожиданные эмоциональные отсветы на субъекты (чаще всего), как и эпитеты прилагательные. Напр.:

Я пришла сюда, бездельница.
Все равно мне, где скучать.

(*Вечер, 47*)

Ср.:

Но когда замираю смиренная,
На груди твоей снега белей...

(*Anno Dom., 28*)

Все грозней бушует, непреклонный,
Словно здесь еретиков казнят,
А в лесах заречных, примиренный,
Веселит пушистых лисенят.

(*Anno Dom., 31*)

Этим путем в единичных случаях образованы новые «сложные» слова:

---

* Сев. Зап. 1914. Июнь. С. 34.

Он предал тебя тоске и удушью
Отравительницы-любви.

(*Четки, 21*)

Естественно, что здесь же следует вести речь о тех «обращениях, в которых интонация обращения... по мере... разрастания оборота, постепенно переходит в интонацию приложения»*. Ахматова в своих воззваниях к лицам не только перечисляет субстантивные определения, между которыми нет непосредственно-логической связи, но иногда обставляет их подробным указанием всех внешних аксессуаров, наделяя имя глагольными функциями.

Прекрасных рук счастливый пленник
На левом берегу Невы,
Мой знаменитый современник
Случилось, как хотели Вы...

(*Четки, 20*)

Необходимо отметить, что обращение у Ахматовой — никогда не простой эмоциональный жест, номинативный выкрик, но всегда эмоциональная характеристика.

Я сказала обидчику: хитрый, черный,
Верно, нет у тебя стыда...

(*Четки, 22*)

Враг мой вечный, пора научиться
Вам кого-нибудь вправду любить.

(*Anno Dom., 16*)

Прощай, мой тихий, ты мне вечно мил
За то, что в дом свой странницу пустил.

(*Anno Dom., 52*)

Конечно, преобразование семантики предложения может быть обусловлено не присоединением только определения к его субъекту или объектам, но перекличками, взаимными отражениями слов в рамках предложения. Сами по себе сочетания определения с предметным именем, существительным, могут быть традиционны, ощущаться даже как слитые с ним в нераздельное единство, в одно «слово»; но взаимодействие их, напр., если определения контрастны или вообще эмоционально-противоречивы, с другими словами, ведет к непривычно-острому восприятию.

---

* *Пешковский А. М.* Русский синтаксис: Изд. 2. М., 1920. 400 с.

В белом пламени клонится куст
Ледяных ослепительных роз.
На дикий лагерь похожим
Стал город пышных смотров.

(*Anno Dom., 35*)

Анализ форм семантического изменения символов через распространение их «эпитетами-определениями» выясняет систему конструирования элементов эстетического объекта, который внутренне неделим и целостен. Правда, и в таком приеме изучения есть своя цель и ценность, так как этим путем определяется тот «тип» семантического «творчества», который характеризует «стиль» художника в целом. Но, конечно, и в этих случаях выделение элементов в целях научного анализа должно сопровождаться созерцанием их отношения к общей концепции целого*.

Дело в том, что символ-предложение в акте своего преобразования подчинен не только тем возможностям и тенденциям, которые заложены в нем как самостоятельной единице речи, но также и той системе эстетических соотношений, которую реализует весь художественный объект. И вот может оказаться, что во имя телеологии целого, его эмоциональной согласованности, должны быть в жертву принесены интересы внешней эффектности отдельных символов, рассматриваемых в их объективной отъединенности. Поэтому-то писатели, тяготеющие к сложным эмоциональным аккордам словесных красок (напр., Гоголь) и к мозаичному их сцеплению, постоянно стилистически перерабатывали свои произведения. Ведь в акте непосредственного творчества соблазняла часто замкнутая эффектность, красочность символа — новообразования, которая иногда и не согласовалась с духом целого.

---

* К «анализу» художественных произведений mutatis mutandis должно применять слова Н. О. Лосского: «Чем органичнее система, тем более резкие искажения возникают при выделении из нее какой-нибудь одной стороны... Это рассуждение содержит в себе бесспорную истину, однако лишь в том случае, когда речь идет... о реальном разделении... а не о мысленном выделении, об умственном созерцании одной какой-либо стороны целого, нисколько не искажающем бытия наблюдаемой стороны целого. Если выделенная сторона рассматривается на фоне продолжающегося созерцания целого, то не может быть речи даже и об искажении в смысле односторонности знания» (*Лосский Н.* Недостатки гносеологии Бергсона // Вопросы философии и психологии. 1913. Май, Июнь. 230 с.).

Ср. у Ахматовой в стихотворении: «Все мы бражники здесь, блудницы» первоначально звучал символ с такими «яркими» эпитетами:

Затравленной дикой кошки
На твои похожи глаза*.

Он вносил своей эмоциональной «дикостью» резкий диссонанс в общий аффективный тон стихотворения и был затем заменен символом с более «домашним» эпитетом:

На глаза осторожной кошки
Похожи твои глаза.

(*Четки, 16*)

И в этом процессе приспособления всех словесных элементов «эстетического объекта» к телеологии белого, определения в поэзии Ахматовой часто получают исключительную роль.

Так, ясно ощущаемую двойственность значений эпитета Ахматова использует как две предельные линии, между которыми она заставляет колебаться с уклоном то в одну, то в другую сторону — «весы» смыслов. Это легко показать на анализе стихотворения: «В последний раз мы встретились тогда...». В слове — «последний» два полярных значения: одно — спокойно-эпическое: последний — перед наступающим, предшествующий, без скорбных намеков на исчерпанность, другое — трагическое с ярким эмоциональным тоном: «конечный», «предельный». И вот начинается стихотворение так, что значение этого символа колеблется, но с уклоном в сторону спокойно-эпического истолкования. На это намекает и подробность временных и местных указаний:

В последний раз мы встретились тогда
На набережной, где всегда встречались...

Это — рассказ о последнем свидании, за которым последуют другие? Эмоциональное впечатление готово направиться сюда. Но далее «символистически», как сгущение эмоционально-трагического тона, выступает фраза, запечатлевающая необычайность встречи — с резкою приподнятостью «эпитета»:

Была в Неве высокая вода.

Но затем этот эмоционально возвысившийся тон рассеивается утверждением объективно-реального значения предшеству-

---

* Аполлон. 1913. № 3.

ющего стиха — в противовес возникающему в начале «символистическому» его пониманию — в таких рисующих общее (а не героини только) настроение словах:

И наводненья в городе боялись.

И опять — трагический намек: «Он говорил о лете...»

В связи с ранними указаниями на «наводненье» мелькает образ «осени» как времени. И рождается неотъемлемое от нее в стиле Ахматовой ожидание разлуки. И слово — «последний» как бы растет в своем «эмоциональном тембре».

Но с этой вереницей ассоциаций сцепляется неожиданно сухо-прозаическая фраза — с вульгарно-интимным порицанием в конце:

«...и о том,
Что быть поэтом женщине — нелепость».

Этим «переплетение» двух символических нитей кончается. Далее —патетическое восклицание с нарастанием эмоциональной символики. И в заключение к самой эмоциональной вершине прикрепляются заключительные строки, которые, замыкая «кольцо», раскрывают «истинное» «заданное значение» эпитета — «последний», повторяя его в таком эмоционально-символическом контексте, где нет места никаким сомнениям:

И в этот час была мне отдана
Последняя из всех безумных песен.

(*Четки, 29*)

В иных стихотворениях нет «игры» двусмыслием «эпитета», но он, обслаиваясь побочными ассоциациями, служит средством сочетания звеньев сюжета, которые внешне кажутся разрушенными. Перекликаясь с словами той же «основы», которые отодвинуты в конец стихотворения, помещенный в зачине эпитет окутывается новой сетью эмоций и представлений и является орудием разгадывания «загадок» сюжета. Именно такую роль играет определение — «сероглазый» король в новелле с тем же именем, «насмешливый рот» в стихотворении: «Три раза пытать приходила (ср. в конце: «О, ты не нарочно смеялась, моя непрощенная ложь), «мраморный», в стихотворении: «А там мой мраморный двойник» и т. д.

Но бывает и так, что эпитет, не являясь осью динамики сюжета, осуществляет функции эмоционального его освещения в том или ином смысле и — в этой роли — составляет один из существенных элементов композиции стихотворения.

Напр., в стихотворении:

Высокие своды костела
Синей, чем небесная твердь.
(*Четки, 36*)

— трагический сюжетный остов контрастно замыкается с обоих концов обращением с резко противоречивым эпитетом.

Прости меня, мальчик веселый,
Что я принесла тебе смерть.
Прости меня, мальчик веселый,
Совенок замученный мой...

Ср. в стихотворении: «8-го ноября 1913 г.»

Оттого и я бессонная,
Как причастница, спала.
(*Четки, 54*)

В стихотворении «Небывалая осень построила купол высокий...», определяющий «милого» эпитет осуществляет эмоциональный контраст с напряженной символикой описания мира как «ландшафта души» героини:

...Было солнце таким, как вошедший
в столицу мятежник,
И весенняя осень так жадно ласкалась к нему,
Что казалось, сейчас забелеет подснежник —
Вот когда подошел ты, спокойный, к крыльцу моему.

Говоря о композиционной функции определений, об использовании их семантических свойств не в целях символических новообразований, а в целях развития сюжета, прежде всего пришлось бы указать, что они — основной красочный фонд для рисовки лиц в поэзии Ахматовой. Лев Толстой утверждал: «Мне кажется, что описать человека собственно нельзя, он — человек оригинальный, добрый, глупый, последовательный и т. д. слова, которые не дают никакого понятия о человеке, а имеют претензию обрисовывать человека, тогда как часто только сбивают с толку». И он прав. Но ведь Ахматовой-то и не надо никого описывать, кроме героини. А эпитеты, собирающиеся вокруг других лиц, эпизодически входящих в мир ее души, окружают их эмоциональным ореолом, но оказываются как бы «рассеянными» лучами, так как, не относясь ни к какому субстанциальному ядру («он» и «ты» — ведь лишь замести-

тели субстанции), они характеризуют не столько лиц этих, сколько отношение к ним героини*.

В связи с этим находится то обстоятельство, что свойства, приписываемые «милым» или «друзьям», даже тогда, когда служат предикатами, не возникают как признаки из их, так сказать, существа, но являются фиксированными за ними навсегда — в освобождении от ограниченной временной перспективы. Это выражается формами членных прилагательных в роли сказуемых:

Все равно, что ты — наглый и злой.

(*Четки, 26*)

Он тихий, он нежный, он мне покорный,
Влюбленный в меня навсегда.

(*Четки, 22*)

Ты — милый и верный, мы будем друзьями,
Гулять, целоваться, стареть.

(*Б. Ст., 38*)

Ты всегда таинственный и новый.
Он — смешной, незрячий и убогий**.

---

* Любопытно при этом, что свои чувства героиня изображает дробно с точки зрения их внешних проявлений, как бы внимательно изучая себя перед зеркалом; как бы созерцая себя со стороны. Между тем герои рисуются путем фиксации отдельных черт, поглощающих все мысли и эмоции героини (изменения глаз, затем губ и т. д.).

** Ср. также о себе:

Я очень спокойная. Только не надо
Со мною о нем говорить.

(*Б. Ст., 38*)

Я-то вольная. Все мне забава:
Ночью Муза слетит утешать...

(*Anno Dom., 16*)

Ср.:

Я тихая, веселая, жила
На низком острове.

(*Anno Dom., 48*)

Каждый день мой веселый, хороший,
Заблудилась я в длинной весне...

(*Б. Ст., 68*)

И вот в границах одного стихотворения вокруг «милого—» собирается несколько таких эмоциональных эпитетов, которыми забрасывает его героиня, стараясь сделать свою речь эмоционально насыщенной.

Ты пришел меня утешить, милый.
Самый нежный, самый кроткий...
Как улыбкой сердце больно ранишь,
Ласковый, насмешливый и грустный...

(*Четки, 55*)

Был он ревнивым, тревожным и нежным.

(*Б. Ст., 14*)

Уверенно в дверь постучится
И, прежний, веселый, дневной,
Войдет он и скажет...

(*Anno Dom., 40*)

Чтобы отчетливей и ясней
Ты был виден им, мудрый и смелый.

(*Четки, 24*)

Точно так же иногда и вокруг выступающих аксессуаров обстановки тревожно бьется эмоциональная пульсация, созданная скоплением эмоциональных определений, которые создают впечатление, что рассказчица не может оторваться от того или иного образа.

Я помню только сад, сквозной, осенний, нежный...

(*Б. Ст. 18*)

Снег... словно поднимается с земли
Ленивый, ласковый и осторожный.

(*Anno Dom., 50*)

Муза ушла по дороге
Осенней, узкой, крутой...

(*Б. Ст., 19*)

Оттого мы любим строгий,
Многоводный, темный город...

(*Ibid., 43*)

Все мне видится Павловск холмистый,
Круглый луг, неживая вода,
Самый томный и самый тенистый,
Ведь его не забыть никогда.

(*Ibid., 53*)

Только б сон приснился пламенный,
Как войду в нагорный храм,
Пятиглавый, белый, каменный,
По запомненным тропам.

(*Б. Ст, 114*)

И любопытно, что имена прилагательные — «эпитеты», сквозь которые героиней созерцаются «лица», очень часто в стиле Ахматовой выступают заместителями их субстантивных имен. Это один из характернейших приемов словоупотребления Ахматовой, вполне гармонирующий с «предметной» затененностью в ее поэзии; воспроизводятся не лица и вещи в их объективном созерцании, а их отражения в зеркале изменчивых эмоций героини. При этом иногда эти эпитеты выступают не в виде предикативного определения, а прямо — в функции субъекта:

Вышел седенький, светлый и кроткий...

(*Б. Ст., 76*).

Ср.:

И стройная меня учила плавать,
Одной рукой поддерживая тело
Неопытное на тугих волнах.

(*Четки, 80*)

А смуглая сидела на траве,
Глаза закрыв и распустивши косы,
И томною была, и утомленной...

(*Ibid., 80—81*)

А здесь уж белая дома крестами метит
И кличет воронов, и вороны летят.

(*Anno Dom., 82*)

Сумеет под кружевом маски
Лукавая смех заглушить...

(*Вечер, 81*)

Сядет спокойная, долго смотрит,
И о печали моей не спросит,
И о печали моей не скажет.

(У *самого моря*)

В этой главе дана не исчерпывающе-законченная обработка материала, а намечены основные ее линии. И по ним ясно, как важна и сложна проблема семантической роли «открытых

структур» в таком языковом творчестве, которое свободно отдается потоку скачущих ассоциаций, не регулируя его логически, а лишь эстетически замыкая его в русле определенного сюжета.

V. О ПРИЕМЕ ОВЕЩЕСТВЛЕНИЯ

Все критики говорили, что поэзия Ахматовой переполнена вещными именами. И никто не попытался разобраться в стилистической роли этих вещных символов. Своеобразие этого мира вещных символов, который заливает поэзию Ахматовой, заключается в том, что он существует не сам по себе, как бытовая обстановка, а как эмоциональный фон, освещающий в переливах изменчивых скачки настроений героини. Кажется, что здесь тот же «страшный контреданс соответствий» *, что и у символистов. Однако надо помнить, что функциональная его роль, а вместе с тем и манера его композиционного разрешения у Ахматовой отличны.

Прежде всего «вещи» «кивают» у ней не друг на друга, а только на героиню. При их посредстве передаются ее эмоции: вещи условно-символистически прикреплены к воспроизводимому мигу. Поэтому часть вещных символов в поэзии Ахматовой глубоко индивидуальна, т. е. неповторима: это — ἅπαξ εἰρημένα. Их функция — подчеркивать неповторимость разорванных мигов, из которых каждый запечатлен в отдельном художественном произведении. Именно эти символы двигают течение «романа», как бы дифференцируя сходные темы в пределах одного и того же цикла стихов. И вместе с тем именно единичность функционирования этих слов ослабляет их условно-символистическую значимость. Их семантический облик двоится: то кажется, что они непосредственно ведут к самим представлениям вещей, как их ярлыки, роль которых — создавать иллюзию реально-бытовой обстановки, т. е. функция их представляется чисто номинативной; то чудится интимно-символистическая связь между ними и волнующими героиню эмоциями. — И тогда выбор их рисуется полным глубокого значения для истинного, адекватного постижения чувств героини **.

---

* *Мандельштам О.* О природе слова. 1922. 10 с.

** Для примера укажу «вещи» такие:

На столе забыты
Хлыстик и перчатка.

(*Вечер, 22*)

И — рядом с этими мимолетными символами вещей, в устойчивых сцеплениях, «гнездами», расширяющимися в своем составе, — от стихотворения к стихотворению бегут вереницы вещных символов, употребление которых явно метафорично. Эти повторяющиеся группы символов — образуют как бы центральное ядро словесного фонда, которым располагает Ахматова. Они чаще и легче всего мобилизуются — включаются в разные соседства и вследствие этого — обрастают бесчисленными роями ассоциаций. Связь их с соответствующими лексемами разговорной речи — как бы совсем порывается. И несмотря на то, что «слова» эти самые привычные, самые «простые» для языкового сознания интеллигента, — они в поэзии Ахматовой получают своеобразную эмоционально-смысловую характеристику. Вследствие своего «постоянства», своей неотвратимости, с которой они, выполняя разные задания, заполняют стихи Ахматовой, — эти символы являют некоторое устойчивое единство содержания языкового сознания поэтессы — среди стремительного потока его резких изменений и обрывов*.

Но кроме этих двух групп вещных символов, в стихотворениях Ахматовой есть еще одна, ею целиком созданная: это группа символов, «вещные фикции» обозначающих. Она возникла так. Ведь большинство названий субстанций (существительных) в стихах Ахматовой принадлежит к категории вещи. И неудивительно, что встречные имена из других логико-семантических категорий к ней примыкают, преобразуясь путем сочетаний с символами вещного мира. Этот метод семантических нюансировок привычных символов, обостряющий их восприятие необычайным в повседневной речи грамматическим перемещением, обнаруживается спорадически на протяжении всех циклов стихов Ахматовой. Формы его применения не очень разнообразны.

Сначала эти слова выступают в своей номинативной функции. Но в динамическом течении речи к ним влекутся разно-окрашенные эмоциональные нити от стихов:

Отчего ушел ты?
Я не понимаю...
Сердце, будь же мудро.
Ты совсем устало... и т. д.,

окутывая их символистическим покровом.

* К вопросу о роли этой группы символов с одной стороны я подходил в статье: «О символике Ахматовой» // Лит. мысль. № 1.

1. Символ с отвлеченным значением, являющийся отдельной фразой, вдвигается при посредстве соединительного союза (или, если ранее названа категория, посредством интонации и паузы перечисления) в ряд вещных символов и от них вещным отсветом озаряется.

Он любил три вещи на свете:
За вечерней пенье, белых павлинов
И стертые карты Америки.
Не любил, когда плачут дети,
Не любил чая с малиной
И женской истерики.

(*Вечер 70*)

...А я была его женой.

Так — в грубом обнажении (в соответствии с тоном этого стихотворения — эпиграммы) дан этот прием в «Вечере».

Более тонки и изящны направленные в эту сторону фразовые сцепления, находимые в последующих сборниках:

Журавль у ветхого колодца...
В полях скрипучие воротца,
И запах хлеба, и тоска.

(*Четки, 14*)

Мимоза пахнет Ниццей и теплом,

(*Ibid., 62*)

...А за окнами мороз
И малиновое солнце
Над лохматым сизым дымом...

(*Ibid., 77*)

...Люди придут, зароют
Мое тело и голос мой.

(*Ibid., 56*)

2. Другой способ семантического передвижения слов из категории отвлеченности — по преимуществу символов с яркою эмоциональною значимостью — в сферу вещных представлений — состоит в сочетании их с глаголами конкретной наполненности.

Путник милый, в город дальний
Унеси мои слова.

(*Anno Dom., 9*)

Десять лет замираний и криков,
Все мои бессонные ночи
Я вложила в тихое слово.

(*Четки, 11*)

Она слова чудесные вложила
В сокровищницу памяти моей.

(*Ibid., 81*)*

Из сердца выну черный стыд.

(*Anno Dom., 95*)

Отдала тебе жизнь, но грусть
Я в могилу с собою возьму.
Только душу мне оставил
И сказал: побереги...
Как тогда ее я спрячу...

(*Ibid., 69*)

Ср. соединение этого приема с первым:

И, как волны приносят на сушу
То, что сами на смерть обрекли,
Принесу покаянную душу
И цветы из русской земли.

(*Ibid., 46*)

...Люди придут, зароют
Мое тело и голос мой.

(*Четки, 56*)

3. В некоторых случаях этот прием усложняется наперед данным сопоставлением с вещественным символом:

---

* Ср.: Или из памяти вынул
Навсегда дорогу туда.

(*Б. Ст., 91*)

Ср.:

...Чтобы смерть из сердца вынула
Навсегда проклятый хмель.

(*Anno Dom., 81*)

Ср. в Белой Стае:

Все отнято: и сила и любовь.
В немилый город брошенное тело
Не радо солнцу...

(*Бел. Стая, 99*)

А я товаром редкостным торгую:
Твою любовь и нежность продаю.

(*Б. Ст., 10*)

И это сопоставление с вещными символами в форме ли приложения или сравнения, или предикативного утверждения (сказуемое) часто дано в стихах Ахматовой и в изолированном виде.

Вместо мудрости — опытность, пресное
Неутоляющее питье.

(*Б. Ст., 17*)

Пусть камнем надгробным ляжет
На жизни моей любовь.

(*Четки, 9*)

А на жизнь мою лучом нетленным
Грусть легла...

(*Четки, 59*)

Как подарок, приму я разлуку.

(*Anno Dom., 17*)

Ср.:

И оттого мне каждое слово,
Как Божий подарок, было мило.

4. Наконец, четвертый прием овеществления заключается в сочетании символов эмоций с названиями их обладателей при посредстве предлогов пространственно-внешнего значения, отчего эмоции вырисовываются как бы вмещенными в том, кто их испытывает.

И поняла ты, что отравная
И душная во мне тоска.

(*Четки*)

Во мне печаль, которой царь Давид
По-царски одарил тысячелетья.

(*Бел. Стая, 57*)

Теперь во мне спокойствие и счастье.

(*Anno Dom., 52*)

Конечно, не надо думать, что в стихах Ахматовой нет никаких других перемещений символов из привычных логико-се-

мантических категорий. Принцип неожиданных сцеплений вообще ведет к рядоположности символов, диссонирующих взаимно по какой-нибудь примете своих семантических обликов. Но так как Ахматова не стремится к таким соединениям фраз (путем прицепки морфологически однородных построений), которые осуществляют внешне комические эффекты (ср. у Гоголя: «Агафия Федосеевна носила на голове чепец, три бородавки на носу и кофейный капот с желтенькими цветами»), то она эти передвижения производит над символами — с сходной эмоциональной окраской (и без непосредственно заложенной в них номенклатурной функции — в применении к внешним «вещам» — пространственно-зримым).

Ср., напр:

Ты мне не обещан ни жизнью, ни Богом,
Ни даже предчувствием тайным моим.

(*Anno Dom., 47*)

И в ряду этих «сдвигов» * наиболее частым, как устойчиво осуществляемый на протяжении всего творчества Ахматовой, является передвижение символов с отвлеченным значением в категорию вещи. Это сгущение «оттенка предметности» (Пешковский), который потенциально заложен во все категории форм

существительных, можно рассматривать с общеэстетической точки зрения как одно из отражений принципа материализации духовных сущностей и психических актов, характерного для эстетики Ахматовой. В этой же плоскости с ним следует сопоставлять привлечение религиозной символики как материала, из которого создаются новые формы выражения эротических переживаний, «новый стиль» любовной лирики.

С языковой же точки зрения пред нами — особый метод семантических преобразований, который покоится на эстетическом использовании элементов значения, ставших «грамматическою формою» (по терминологии Потебни). Так говорит об этом Потебня: «На мышление грамматической формы, как бы она ни была многосложна, затрачиваем так мало новой силы, кроме той, какая нужна для мышления лексического содержания, что содержание это и грамматическая форма составляют как бы один акт мысли, а не два, или более, и живут в созна-

---

* Среди них обращает на себя внимание также расширение «категории лица». Но это уже принцип словоупотребления, сближающегося с метафорой.

нии говорящего, как неделимая единица» *. И в другом месте рядом: «Есть языки, в коих подведение лексического содержания под общие схемы, каковы предмет и его пространственные отношения, действие, время, лицо и проч... требует каждый раз нового усилия мысли» **.

Таким образом, посредством сопоставления символов, из которых — у одних покрывающая их грамматическая категория совпадает с логической, у других же отнесение к грамматической категории не имеет никакого реального основания, является фикцией, Ахматова обостряет восприятие этого разрыва грамматической формы и «предметного» значения, выводит из бессознательной сферы те элементы значения слова, которые в «механизме» повседневного языкового общения не входят в семантический инвентарь языка.

Конечно, следует отметить, что этот прием конструирования фраз, занявший в стилистической системе Ахматовой исключительное и своеобразное место, известен как принцип и в повседневно-разговорной речи («принести покаяние», «дать забвение», «сбросить печаль» и т. п.) — интеллигентской и народной (ср. в народной поэзии: «унеси мое ты горе» и т. д.) и в каламбурно-шутливом обиходе («пью чай с сахаром и с удовольствием», «убери в карман свое сочувствие» и т. п.). Но здесь он, то не ощущаемый языковым сознанием говорящих, является лишь отголоском представления чувств, как всех вообще субстанций, в конкретных формах и, следовательно, никогда не вызывал эстетической реакции впечатлением необычности словесного сочетания; то — в каламбурах он, напротив, с грубой назойливостью подчеркивает комическую неожиданность сопоставления и невозможность его реализации. Ахматова, осознав этот принцип сочетания слов как действенный прием создания новых семантических нюансов в кругу лирических «скорбных воспоминаний», воспользовалась им оригинально. Прежде всего самые формы его применения у ней более сложны и разнообразны. Фразы, сконструированные при его посредстве, неожиданны и окутаны таким нимбом «чувственного тона», который не противоречит общему трагическому пафосу ее стихотворений. А самое главное: пусть спорадические обнаружения этого «принципа овеществления» можно найти у других поэтов, у Ахматовой созданные им эффекты органически связаны с другими элементами ее стилистической системы.

---

* *Потебня А. А.* Из записок по русской грамматике. Харьков, 1888. Т. I—II. С. 27.

** Там же. С. 28.

VI. СОПОСТАВЛЕНИЯ, СРАВНЕНИЯ И МЕТАФОРЫ

Проблема «фразовой» семантики нуждается прежде всего в подборе материала и его классификации. Однако для того, чтобы началась работа собирания и скопления, необходимо указать для нее некоторые общие принципы. Стихи Ахматовой — благодарный для этого повод. Принцип «нарушенного» параллелизма — основной фактор композиции ее стихотворений. В них почти не бывает движения слов в одном психологическом плане. Вереницы слов не бегут, цепляясь друг за другом, по одной плоскости, а сталкиваются группами — то заключенными в обособленное кольцо предложения, то сцепившись в более сложное объединение — символы из разных, чаще двух планов. Конечно, этим не исчерпываются все пути «отраженной» фразовой семантики, т. е. приемы семантических изменений фраз путем их столкновений и взаимоотражений. Но я для исследования выбираю только этот — главный для стиля Ахматовой — и будут следить за основными его направлениями.

1. Легче всего представить себе, что два... словесных ряда не сцепляются между собою посредством тех или иных союзов, а просто полагаются один возле другого.

В стихотворениях Ахматовой есть и такие многочисленные случаи, когда средством «фразового» преобразования является логически не мотивированное, «синтактическое» в собственном смысле сочинение или подчинение двух словесных рядов. Но они менее «загадочны». Ведь уже значение самой синтаксической формы, формы «союза» предложений толкает к определенному осмыслению их семантической связи. Таким образом, здесь обозначено направление смысловых ассоциаций. Сложнее и причудливо-неопределеннее «игра смыслов», когда символы просто положены рядом, а форма их связи внешне не выражена.

Такой композиционно-семантический прием определяет иногда целиком строение стихотворения, иногда отдельных его строф.

Смысловое содержание сопоставляемых рядов разнообразно. Чаще одна цепь фраз рисует эмоционально-обстановочный фон, или последовательность внешних, чувственно воспринимаемых явлений, а другая — выражение эмоций в форме непосредственных обращений к собеседнику. Система их сопоставлений рождает представление о тесной эмоциональной связанности этих двух рядов. Поэтому описания внешнего мира воспринимаются не сами по себе, как вещные отражения, а как своеобразный

прием выражений чувств героини, как косвенная символика ее эмоций. Здесь открывается своеобразный метод семантических преобразований, который (мне кажется) удобнее всего определить как систему эмоционально-символистического переплетения фраз из разно-предметных смысловых сфер. Словесные выражения явлений внешней природы — вовлекаются в речь героини для того, чтобы эмоциональными впечатлениями от их подбора, смутными предчувствиями их намеков восполнить восприятие внутренней трагедии рассказчицы. Таким образом в сущности все эти фразы следует понимать, как своеобразные «эмоциальные метафоры», хотя с семантической точки зрения здесь можно установить разные типы их. Эта «метафоричность» их иногда обнажается. Для пояснения приведу стихотворение:

Память о солнце в сердце слабеет,
Желтей трава.
Ветер снежинками ранними веет
Едва, едва.
Ива на небе пустом распластала
Веер сквозной.
Может быть, лучше, что я не стала
Вашей женой.
Память о солнце в сердце слабеет,
Что это? Тьма?
Может быть! За ночь прийти успеет
Зима.

Первые строки лишь до тех пор могли быть недвусмысленно поняты как рассказ о поздней осени, о наступлении зимы, пока этот словесный ряд, органически развивающийся и лишь смутным намеком в упоминании о «сердце» (память о солнце в сердце слабеет) открывавший занавес метафорическому смыслу, не был пересечен с назойливой неожиданностью восклицанием, которое определяет все стихотворение, как речь, обращенную к бывшему любовнику (к бывшему «солнцу») — («ты — солнце моих песнопений):

Может быть лучше, что я не стала
Вашей женой.

И после этих слов совсем иной свет излучает «солнце» заключительных строк, хотя и не все словесные элементы ранней ситуации метафоризованы.

Однако в большинстве случаев метафоризация не является данной: условно-символистические соответствия лишь ищутся,

предчувствуются. Создается иногда иллюзия метафоричности. Ахматова как бы настраивает читателя на такое истолкование — при всей реальной невозможности его осуществить. И вместе с тем совершенно ясно, что направленность словесных ассоциаций — в их внешнем выражении — в этих случаях бывает обратной по сравнению с структурой разобранного выше стихотворения: «Память о солнце». Там словесная объективация внешних восприятий природы оказывается неожиданно субъективным выражением личных эмоций героини, превращается в символику человеческих отношений. Здесь, обратно, контекст влечет к поискам метафорических смыслов в фразах о внешних явлениях, так как они прицеплены сразу же к символам эмоций. И в то же время метафорический смысл не раскрывается, не осуществляется (если можно так выразиться). Нельзя даже иногда сказать, чтобы метафоричность здесь была потенцированной. Со стороны Ахматовой здесь — игра двойственностью возможных эмоциональных впечатлений у воспринимающего: то ли это — «метафорические загадки», то ли — просто словесные «прыжки», свидетельствующие о повышенной эмоциональности, о «нервозности» речи поэтессы.

Напр.:

Мне с тобою пьяным весело,
Смысла нет в твоих рассказах.
Осень ранняя развесила
Флаги желтые на вязах.

Еще ярче:

Каждый день по-новому тревожен,
Все сильнее запах спелой ржи.
Если ты к ногам моим положен,
Ласковый, лежи.
Иволги кричат в широких кленах,
Их ничем до ночи не унять,
Любо мне от глаз твоих зеленых
Ос веселых отгонять.
На дороге бубенец зазвякал —
Памятен нам этот звук.
Я спою тебе, чтоб ты не плакал,
Песенку о вечере разлук.

В этом стихотворении первое предложение, рисующее общий темп эмоциональных изменений — в процессе смены дней, характеризуется резкой приподнятостью эмоционального тона и вследствие необычайности сочетания слов: по-новому тревожен, в котором качественный предикат (тревожен) нео-

жиданно определяется не со стороны своих возможных количественных (как это предполагалось бы) различий, а намеком на многообразие внутренних, качественных же оттенков (по-новому), — ощущается как символ-новообразование... *

И вдруг разлитые эмоциональные предчувствия пересекаются — так кажется сначала — «обстановочной фразой»:

Все сильнее запах спелой ржи.

Естественно рождается ощущение необходимости выхода за пределы ее предметного, непосредственного значения, предположение о какой-то внутренней эмоциональной ее связи с первым символом. И, конечно, тот, кто вникал глубже в язык Ахматовой, поймет, что этот символ в нем является носителем скрытого, эмоционально-метафорического смысла — глубокотрагического. В нем эвфемистически дано указание на близость осеннего пейзажа, который «символистически» соотносителен с разлукой.

И тогда еще ярче ощутим внезапно контрастный переход от лиро-эпического рассказа к диалогической речевой форме обращения к «ласковому» — обращения, которое как бы удерживает «отступника».

Если ты к ногам моим положен,
Ласковый, лежи.

На фоне первой строфы эмоционально-смысловой рисунок второй воспринимается как сюжетное развитие ранее намеченных мотивов, по форме символических соединений близкое к начальным строкам, но с своеобразными вариациями.

Сравнительно с строением первых стихов начальной строфы в следующей символы переставлены: эмоционально-личный отклик на символику природных явлений не предваряет, а сопровождает «обстановочную» фразу.

Иволги кричат в широких кленах.

Мне уже приходилось говорить об эмоционально-трагическом тоне, окутывающем слова «иволги кричат...» **. Они и здесь важны не предметной своей значительностью, а как пред-

---

* Ср.: «Жизнь по-новому легка» («Вечер»). «По-новому, спокойно и сурово живу на диком берегу» (Б. Ст., 107); «А песню ту, что прежде надоела, как новую, с волнением поешь» (Ibid., 85) и т. п.

** О символике Ахматовой // Лит. мысль. № 1.

знаменование, скорбный намек. И неотвратимость в них заложенных предзнаменований укрепляется следующим символом:

Их ничем до ночи не унять.

Но в этом символе смутно — через перекличку с словом «день» первого стиха («каждый день по-новому тревожен») выделяется, насыщаясь особой вереницей ассоциаций, слово «до ночи».

Прежде всего само слово «день» начинает колебаться в значении — «сутки». И под влиянием слова — «до ночи» видоизменяется эмоциональное впечатление от перехода к драматическому обращению, заполняющему второе двустишие строфы. Оно уже представляется связанным с символами повествовательного ряда более сложными нитями, чем простые узы контраста:

Любо мне от глаз твоих зеленых
Ос веселых отгонять...

Ср.:

Так незаметно отлетать,
Почти не узнавать, при встрече,
Но снова ночь. И снова плечи
В истоме влажной целовать.

(*Anno Dom., 14*)

И вот в последней строфе уже налицо все характерные для Ахматовой атрибуты разлуки, и здесь связь эмоциональная между символикой первого двустишия и второго дана не в затушеванном метафорическими загадками, а в непосредственно открытом виде.

На дороге бубенец зазвякал,
Памятен нам этот легкий звук.
Я спою тебе, чтоб ты не плакал,
Песенку о вечере разлук.

Любопытно то, что в этой строфе разрушен данный (в 1 и 2 строфах) интонационно-мелодический разрыв между повествовательной формой начального двустишия и диалогически-разговорной — конечных строк.

Памятен нам этот легкий звук.

Это слияние двух рядов, прежде разъединяемых — семантически и синтактически, подчеркивает эмоционально-смысло-

вое соответствие их и в ранних строфах, обнажая метафорическую предопределенность первых двустиший в каждой строфе.

На истолковании семантических переходов этого стихотворения я прекращу речь о приемах фразового параллелизма в поэзии Ахматовой. Можно бы наметить здесь несколько иных его форм и типов. Но мне важно пока указать общие линии стилистической системы, которые связаны с своеобразной структурой символа-предположения. И поэтому я перехожу к другой линии, сюда примыкающей.

2. Система словесных сопоставлений, затушеванных резкостью переходов, естественно предполагает у Ахматовой такое же двойственное и своеобразное использование сравнений. Ведь сравнение — это подчеркнутая форма сопоставления с внешне, т. е. морфологически выраженными признаками его. И a priori надо ожидать влечения Ахматовой к этому приему семантических преобразований. В той мере, в какой символы-предложения в ее стихотворениях могут ощущаться не как вновь построенные из отдельных слов «фразы», с целью создания новых смыслов, а лишь как еще раз примененные формулы разговорной речи, — Ахматова стремится разрушить это восприятие неожиданными сравнениями. Так легче всего изменить семантический облик символа предложения, который морфологической структурой своей вызывает иллюзию привычности. И такое преобразование эффектно своей внезапной «свежестью», если сравнение причудливо-просто.

Но естественно думать, что, как в сфере сопоставлений, Ахматова и сравнения освободит от сопутствующего им ощущения рационализации, рассудочных взвешиваний сходства, будет делать их или алогически-изысканными или, напротив, «тавтолическими» (что, конечно, особенно эффектно, — вследствие неожиданности в разрушении смыслового тожества)*, или же станет заботиться о затушевке самого акта сравнения. Так как цель сравнений — создание новых семантических нюансов вокруг целостного символа-предложения, то они обычно относятся к предикату, как к смысловому ядру, собирающему вокруг себя другие части. Конечно, это говорится о тех случаях, когда сравнения вводятся при посредстве частиц-союзов. Если же сравнение используется как прием «фразового» преобразования, т. е. служит средством изменения семантики «фраз»

* И мы, словно смертные люди,
По свежему снегу идем.

в рамках одного предложения, то оно облекается в форму сравнительной степени с именными дополнениями.

Мысль о том, что сравнительная степень с объектом в родительном падеже является одним из излюбленных Ахматовой средств нового, непривычного сцепления «фраз», не нуждается в теоретическом развитии. Достаточно указать факты:

И слаще хвалы серафима
Мне губ твоих милая лесть.

(*Anno Dom., 94*)

И слаще всех песен пропетых
Мне этот исполненный сон.

(*Ibid., 84*)

И нужнее насущного хлеба
Мне единое слово о нем.

(*Ibid., 78*)

Эти глаза — зеленее моря
И кипарисов наших темнее —
Видела я, как они погасли...

(*У самого моря*)

Печальней и задумчивее станет
Внимающего скорбному рассказу.

(*Б. Ст., 109*)

Может показаться, что те же функции сравнения всегда осуществляет и нередкий у Ахматовой творительный сказуемостный *.

Но вопрос о «творительном сказуемом» сложнее и подлежит обсуждению. Символ, который входит в состав предиката, даже

---

* Приходится упомянуть об этом потому, что Эйхенбаум ссылками на творительные падежи (самых разнородных семантических категорий) и сравнения пытался подтвердить странное (если не сказать больше) мнение об ослаблении глагола в поэзии Ахматовой (с 53 с. своей книги: Анна Ахматова). Мне нет необходимости доказывать, что его аргументация лингвистически беспомощна. Это может сделать всякий, кто знает синтаксис. Но мне думается, что никому этого и делать не нужно. Ведь стилистических выводов из «факта» ослабленности глагола, который с таким усердием и с такими малыми средствами старался утвердить Б. Эйхенбаум, в работе Б. М. никаких нет. Нельзя же, в самом деле, серьезно относиться к постоянным ярлыкам на все случайно подобранные явления: здесь погребены «лаконизм и энергия выражения».

в тех случаях, когда он — не прилагательное имя, в сущности нельзя смешивать со сравнением. И для стиля Ахматовой характерно именно сочетание с глаголом не прилагательных, а существительных имен. Во всяком случае, последняя категория явлений должна быть с семантической точки зрения решительно выделена. Когда глагольная форма ослаблена в своем предметном значении до степени «связки», имя, которое при ее посредстве утверждается за субъектом, не может свидетельствовать о процессе его нового «называния», никогда не является чисто словесным преобразованием представления «вещи», а содержит в себе элемент реальной оправданности. Тот оттенок временного функционирования, которое исходит из глагольной формы, отражениями своими падает на «имя» и окрашивает его значениями возникновения, превращения, словом, присвояемости субъекту — временной, а не постоянной. Вот почему «творительный, сказуемостный» даже тогда, когда он состоит из глагола-связки и имени, приписанного субъекту «переносно», метафорически, не может быть назван метафорой, а лишь «метафорическим применением». Метафора — это принцип необычайного словоупотребления, называния «предмета», «смысла», имеющего уже «имя», новым словом, которое может утвердиться за ним навсегда (лампочка — коптилка — «волчий глаз»; в романе Сергеева-Ценского «Преображение» принос почты — «благовещение» и т. п.). Но в «приглагольном творительном» именно этой отрешенности от «моментности» не может быть, так как он слит с глагольной, временной формой в один целостный символ.

Был блаженной моей колыбелью
Темный город у грозной реки
И торжественной брачной постелью,
Над которой держали венки
Молодые твои серафимы,
Город, горькой любовью любимый.
Солеею молений моих
Был ты строгий, спокойный, туманный.

(*Б. Ст., 28*)

Я была твоей бессонницей
Я тоской твоей была.

(*Anno Dom., 77*)

И стройной башней стала западня,
Высокою среди высоких башен.

(*Б. Ст., 11*)

...А ныне станешь нищенкой голодной,
Не достучишься у чужих ворот.

(*Anno Dom., 85*)

Во всех этих и подобных примерах процесс бывания подлежащего в той или иной роли хотя и является объективно метафорическим, но он связан с субъективным представлением его реальности, с мыслью о превращении субъекта. Характерное для метафоры — сознание новизны, необычности названия «вещи» именем, которое уже имеет своего носителя, и затем подыскивание новому словоупотребления оправдания в сходстве представлений — здесь отсутствуют. В метафоре нет никакого оттенка мысли о превращении предмета. Наоборот, «двупланность», сознание лишь словесного приравнения одного «предмета» другому — резко отличному — неотъемлемая принадлежность метафоры. Вследствие этого следует обособлять от метафор и сравнений в собственном смысле тот приглагольный творительный падеж, который является семантическим привеском к предикату (с его объектами), средством его оживления, раскрытия его образного фона*.

Еще недавно ласточкой свободной
Свершала ты свой утренний полет.

(*Anno Dom., 83*)

Зачем улыбаешься ты
Мне с неба кровавой зарницей?

(*Б. Ст., 58*)

Я к нему влетаю только песней
И ласкаюсь утренним лучом.

(*Б. Ст., 110*)

А тайная боль разлуки
Застонала белою «чайкой...

(*У самого моря*)

И в полночь майскую над молодой черницей
Кричит (соблазн) истомно раненой орлицей.

(*Anno Dom., 44*)

---

* Этим я думаю внести некоторую поправку в рассуждения Потебни (ср.: Из записок по русск. грамматике I—II, изд. 2. С. 502—503. Из записок по теории словесности. 273 с.).

Во всех этих и подобных случаях, в которых «глагол является полновесным сказуемым» *, имеем дело не с чисто словесными метафорами, а с отголосками «мифологического мышления». Все эти «превращения» созерцаются героиней как реальность. Стало быть, здесь дело не в языковых метаморфозах, а в способе восприятия мира, И поэтому в этом же аспекте должны быть толкуемы и такие примеры реализации излюбленных Ахматовой словесных образов:

Но если птица полевая
Взлетит с колючего снопа,
Я знаю: это ты, убитый,
Мне хочешь рассказать о том...

(*Anno Dom., 74*)

Серой белкой прыгну на ольху,
Ласочкой пугливой пробегу,
Лебедью тебя я стану звать...

(*Б. Ст., 106*)

Не с тобой ли говорю
В остром крике хищных птиц?..

(*Б. Ст., 43*)

Зачем притворяешься ты
То ветром, то камнем, то птицей?

(*Ibid., 68*)

Ср. стихотворение: «Первый луч — благословение Бога» (Б. Ст., 110) где вспыхнувшее по ассоциации сравнение:

Так давно губами я касалась
Милых губ и смуглого плеча.

ведет к реализации сопоставления теплоты «луча» с «поцелуем», и героиня «ласкается утренним лучом».

Совершенно исключительную роль в стиле Ахматовой играет прием преобразования символов-предложений путем включения в них сравнений. Классификация семантическая форм его проявления — за пределами моего анализа. Я ограничусь

---

* И, следовательно, об ослаблении его не может быть никакой речи (ср.: *Пешковский А. М.* Русский синтаксис. С. 243—250). Советую Б. М. Эйхенбауму еще раз внимательно прочитать эти страницы (ср.: *Эйхенбаум Б.* Анна Ахматова. С. 53 и след.), а лучше всего обратиться к Потебне (Из записок по русск. грамматике, т. I—II).

указанием основных типов и остановлюсь на тех, которые наиболее оригинальны.

Уже в книге «Вечер» можно указать частые и разнообразные типы сравнений, преобразующих символы-предложения. Они вводятся союзами «как» и «словно» (при сравнит, степени — чем):

А теперь я игрушечной стала,
Как мой розовый друг какаду...

(*Вечер, 86*)

Высоко в небе облачко серело,
Как беличья распластанная шкурка.

(*95*)

Как соломинкой, пьешь мою душу.

(*96*)

Легкий трепетный смычок,
Как от предсмертной боли, бьется, бьется...

(*Вечер, 71*)

Был голос, как крик ястребиный,
Но странно на чей-то похожий.

(*114*)

Надо мною свод воздушный,
Словно синее стекло,

(*Ibid., 101*)

Руки голы выше локтя,
А глаза синей, чем лед.

(*117*)*

Едкий душный запах дегтя,
Как загар, к тебе идет...

(*Вечер, 68*)

Даже девочка, что ходит
В город продавать камсу,
Как потерянная, бродит
Вечерами на мысу.

(*69*)

---

* Так как Эйхенбаумом наобум сказано, что в первых сборниках у Ахматовой сравнения редки, то привожу почти все примеры из книги «Вечер».

Облака плывут, как льдинки, льдинки
В ярких водах голубой реки.

(*Вечер, 74*)

Я живу, как кукушка в часах... —

С метафорическим развитием сравнения:

Не завидую птицам в лесах:
Заведут и кукую...

(*Ibid., 78*)

Ср.:

Между окнами будет дверца.
Лампадку внутри зажжем,
Как будто темное сердце
Алым горит огнем.

(*Ibid., 79*)

Во всех этих примерах осуществлялся эффект неожиданной подобранности сравнений скорее по эмоциональному тембру, чем по логически-предметным связям. Эти типы сравнений проходят сквозь все книги стихов Ахматовой, все учащаясь. В них есть еще подразделения, обусловленнные тем, к какому члену основного предложения примыкает сравнение.

Ср:

А юность была как молитва воскресная.

(*Б. Ст., 17*)

А дальше — свет невыносимо щедрый,
Как красное горячее вино.

(*Б. Ст., 21*)

Снег летит, как вишневый цвет.

(*Б. Ст., 91*)

Обессиленную на руках ты,
Словно девочку, внес меня...

(*Ibid., 47*)

И легкие месяцы будут над нами,
Как снежные звезды, лететь...
И малиновые костры,
Словно розы, в снегу цветут.

(*Ibid., 32*)

А пришедший из южного края
Черноглазый, горбатый старик,
Словно к двери небесного рая,
К потемневшей ступеньке приник.

(*Четки, 52*)

Можно заметить также, что в последних сборниках Ахматовой получает широкое распространение тип сравнений, так сказать, «ирреальных», созерцаемых в чисто-словесном плане, вводимых посредством союза «словно» (и как бы)

И мы, словно смертные люди,
По свежему снегу идем...

(*Б. Ст., 117*)

И мне любо, что брызги зеленой волны,
Словно слезы мои, солоны.

(*Anno Dom., 66*)

Словно звезды, глаза голубели,
Освещая измученный лик.

(*Б. Ст., 117*)

Что же кружишь, словно вор,
У затихшего жилья?

(*Б. Ст., 43*)

И, ускоряя ровный бег,
Как бы в предчувствии погони,
Сквозь мягко падающий снег
Под синей сеткой мчатся кони...

(*Anno Dom., 36*)

И вместе с тем сравнения подбираются часто по мотивам эмоционально-смыслового контраста (сравнение — оксиморон):

Мечта о спасении скором
Меня, как проклятие, жжет...

(*Anno Dom., 40*)

Оттого и лохмотья сиротства
Я, как брачные ризы, ношу...

(*Ibid., 10*)

И, как преступница, томилась
Любовь, исполненная зла.

(*Ibid., 14*)

Как подарок, приму я разлуку
И забвение, как благодать.

(*Ibid., 17*)

Припала я к земле сухой и душной,
Как к малому, когда поет любовь.

(*Четки, 81*)

Или же, скопляясь вокруг одного символа в процессе его становления в предложении, определяя способ его словесного развертывания и вместе с тем — сами сталкиваясь, сравнения сплетаются в причудливую арабеску.

Тот август, как желтое пламя,
Пробившееся сквозь дым,
Тот август поднялся над нами,
Как огненный серафим.

(*Anno Dom., 34*)

Ср.:

На условный крик
Выйдет из норы,
Словно леший, дик,
А нежней сестры...

(*Anno Bom., 33*)

Особенно любопытны такие формы сочетания «сравнений» с основным символом, когда синтаксически происходит органическое слияние двух словесных рядов, несмотря на внешне подчеркнутую (союзом «как» или «словно») их раздельность.

Ее одежда странной мне казалась,
Еще страннее — губы, и слова,
Как звезды, падали сентябрьской ночью...

(*Четки, 79*)

И убегало перекати-поле,
Словно паяц горбатый, кривляясь.

(У *самого моря*)

Кроме того, уже начиная с «Четок», сравнения в стиле Ахматовой постепенно разрастаются в полные «предложения» или даже в крупные фразовые объединения. Вследствие этого — выстраиваясь в широкую словесную цепь, сравнения естественно удаляются от линии непосредственно-предметной связи с теми символами, которые с ними сравниваются. Они бросают своими образами лишь эмоциональные отсветы на ос-

новную цепь слов, «предметно» же сходство «смыслов» не может быть вполне представлено.

Как вороны кружатся, чуя
Горячую свежую кровь,
Так дикие песни, ликуя,
Моя насылала любовь.

(*Anno Dom., 27*)*

Так земле и небесам чужая,
Я живу и больше не пою,
Словно ты у ада и у рая
Отнял душу вольную мою.

(*Anno Dom., 68*)

И брат мне сказал:
«Теперь ты наши печали
И радость одна храни».
Как будто ключи оставил
Хозяйке усадьбе своей.

(*Anno Dom., 35*)

...Ослепил меня
Прозрачный отблеск на вещах и лицах,
Как будто всюду лепестки лежали
Тех желто-розовых, некрупных роз,
Название которых я забыла.

(*Ibid., 50*)

И не похожа на полет
Походка медленная эта,
Как будто под ногами плот,
А не квадратики паркета.

(*Anno Dom., 92*)

И вижу дивный град и слышу голос милый
Как будто нет еще таинственной могилы,
Где день и ночь склонясь, в жары и холода
Должна я ожидать Последнего Суда.

(*Б. Ст., 111*)

---

* Ср.:

Как дым от жертвы, что не мог
Взлететь к престолу сил и славы,
А только стелется у ног,
Молитвенно целуя травы, —
Так я, Господь, простерта ниц...

Ср.:

Все грозней бушует, непреклонный
Словно здесь еретиков казнят...

(*Anno Dom., 31*)

Особенно рельефно эмоциональная роль сравнений в стиле Ахматовой выделяется в тех формах, которые вводятся частицей — «так» (или прилагательным — «такой»). Они в этих случаях прицепляются к описанию явления, уже законченному в своей сущности, но продолжающему волновать сознание своими эмоциональными отражениями.

Он... моего коснулся платья,
Как непохожи на объятия
Прикосновенья этих рук!
Так гладят кошек или птиц,
Так на наездниц смотрят стройных...

Существенно для поэзии Ахматовой, что и здесь всегда нарушается смысловой параллелизм. Нервно-приподнятая асимметрия сквозит в распространении сравнения привесками, которые не находят никакого соответствия в прямой передаче действия.

Я предала тебя. И это повторять —
О, если бы ты мог когда-нибудь устать.
Так мертвый говорит, убийцы сон тревожа.
Так ангел смерти ждет у рокового ложа.

(*Б. Ст., 18*)*

Но видишь ли. Ведь я пришла сама.
Декабрь рождался, ветры выли в поле,
И было так светло в твоей неволе,
А за окошком сторожила тьма.
Так птица о прозрачное стекло
Всем телом бьется в зимнее ненастье...
И кровь пятнает белое крыло.

(*Anno Dom., 52*)

---

* Острота тех эмоционально-смысловых нюансов, которые падают от сравнения на описание явлений, на формы прямого, сказового развития сюжета, чрезвычайно осязательна в таком стихотворении из «Белой Стаи»:

Судьба ли так переменилась,
Иль вправду кончена игра?
Где зимы те, когда я спать ложилась
В шестом часу утра.
По-новому, спокойно и сурово
Живу на диком берегу... и т. д.
Когда от счастья томной и усталой
Бывала я, то о такой тиши
С невыразимым трепетом мечтала
И вот таким себе я представляла
Посмертное блуждание души.

Но еще ярче беспредметно-эмоциональный характер сравнения обнаруживается в словесно выраженном отказе от сравнения

Я для сравнения слов не найду —
Так твои губы нежны.

(*Б. Ст., 31*)

Ведь чем менее определенна связь между предметными значениями сравниваемых символов, чем менее она представима, тем она эмоционально-впечатлительнее. Сравнение — с параллельными до конца рядами сходств — или сухо-прозаично или относится к комической сфере, если логически-планомерно проведено сопоставление предметов, окрашенных диаметрально-противоположным «чувственным тоном», с установкой на реализацию его*.

«In Wirklichkeit, — говорит Rudolf Lehmann в своей «Poetik»**, — enthalten die meisten Metaphoren, sicher aber jeder ausgeführte Vergleich, eine Reihe von Anschauungselementen, die, wenn die Phantasie ihnen nachgehen würde, von dem Vergleichspunct abziehen und somit die innere Anschauung des Zusammenhangs stören, ja vernichten müsste». И на другой странице: «Dahingegen stort es die Künstlerische Wirkung durchaus nicht, wenn die Metapher oder selbst der Vergleich nicht su vollen Anschaulichkeit gelangt, falls nur der Eindruck aufs Gefühl stark und eindeutig ist». И вполне естественно, что этот эмоциональный характер сравнений сильнее всего может проявиться в таких формах их, когда сравниваемый образ словесно не вполне выражен, а намечены лишь его, так сказать, контуры. Между тем, тот круг ассоциаций, с которым он сравнивается, освещает его контрастно, оставляя широкий простор эмоциональным догадкам***. Это чрезвычайно оригинальная форма отрицательного сравнения с совершенно разрушенным парал-

---

* Ср.: *Meyer Theod.* Stilgesetz der Poesie. S. 56.

** Poetik von Rudolf Lehmann. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. München, 1948. S. 92—93.

*** Ср. описание любовника, который не назван, — в лучах сравнений:

На условной крик
Выйдет из норы,
Словно леший, дик,
А нежней сестры.

(*Anno Dom., 33*)

лелизмом частей — не раз встречается в поэзии Ахматовой. И ее легко иллюстрировать такими примерами:

Как странно изменилось тело.
Как рот измученный поблек.

Так в ярко-эмоциональной форме восклицаний представлены элементы образа, который сам в цельности своей остается загадочным. И далее отрицательное сравнение — сначала дополняет аксессуары — ранее данные новыми деталями, но потом решительно уводит в сторону от символики первых стихов, рисуя цепь картин, ассоциативно связанных с контрастным образом.

Я смерти не такой хотела
Не этот назначала срок.
Казалось мне, что туча с тучей
Сшибется где-то в высоте,
И молнии огонь летучий,
И голос радости могучий,
Как ангелы, сойдут ко мне.

(*Anno Dom., 76*)

В гораздо более сложной форме — с теми эффектами, которые в поэзии Ахматовой неотрывны от речей, обращенных к «милому», сравнение «сонной» мечты и «действительности», «там» и «здесь» воплощено в стихотворении:

Ты мог бы мне сниться и реже,
Ведь часто встречаемся мы.

Здесь скрыт до самого конца, до последних стихов весь словесный ряд, рисующий «действительность». Он контрастно включен в цепь символов, изображающих сонное видение, и эта цепь является как бы его эмоционально-смысловым отрицательным эквивалентом.

...Грустен, взволнован и нежен
Ты только в святилище тьмы...
О, там ты не путаешь имя
Мое, не вздыхаешь, как здесь.

Это отрицательное сравнение, смутно предчувствуемое в начале — в намеках неясных *, затеняется символикой предко-

---

* Но грустен, взволнован и нежен
Ты только в святилище тьмы...

нечных стихов, которые — при своей эмоционально-смысловой заполненности — склонны к внушению обобщенного значения и не заключают никаких ограничительных указаний:

И слаще хвалы серафима
Мне губ твоих милая лесть...

Тем круче эмоциональный подъем отрицательного сравнения с формальным подчеркиванием — в самом конце — («как здесь») «двупланности» смыслов — прямого и эмоционально контрастного — в предшествующих стихах. Для сравнения, как явления стиля, чрезвычайно существенна форма его введения. Чем более она затушевана в начале, чем она неожиданнее, тем острее. И в то же время она — эмоционально действеннее, когда в ней есть оттенок недосказанности. Особенно эти мысли необходимо помнить в тех случаях, когда сравнение имеет «обращенную» форму: развертывается цепь картин — с ясным тяготением — к их самостоятельному воспроизведению (die innere Anschauung), и вдруг мимолетным намеком, частицей уподобления, привязанного к какому-нибудь внешне-случайному признаку, на весь уже воспринятый словесный ряд бросается новая вереница «представлений и эмоций». Словесно выраженный элемент сходства (напр., посредством метафоризации эпитета) —не обязывает к превращению всей символики в аллегорическую фигуру, но настраивает в этом направлении, рождает смутные эмоциональные предчувствия, которые не сопровождаются определенными представлениями. Иллюстрация:

А там мой мраморный двойник,
Поверженный под старым кленом,
Озерным водам отдал лик,
Внимает шорохам зеленым.
И моют светлые дожди
Его запекшуюся рану...
Холодный, белый, подожди,
Я тоже мраморною стану.

В этом стихотворении вся словесная цепь, посвященная описанию поверженного мраморного двойника, — первоначально воспринимается, как повесть о себе довлеющем, реальном (ср. указание: «а там...») явлении. Структура метафор, взятых из

Предикаты, сцепленные актом «вольной ассоциации», еще не заключают в себе — при контрастном обращении — явного трагического тона.

символики человеческих одушевленных переживаний («водам отдал лик, внимает шорохам зеленым...»), примыкает к символу — «мой... двойник», его развивая в словесном плане. В этом есть как бы намек на возможность побочно-метафорического осмысления этого символического ряда. Но ведь заложенное в слове — «двойник» указание на двойственность смысла всей цепи связанных с ним символов парализуется его эпитетом — «мой мраморный двойник», в сочетании с которым возникает новый «вещный» символ, чуждый всякого метафорического дву-смыслия. Тем более акцентно напряженным и неожиданным является указание на пророческую (ибо — сходство в будущем реализуется) метафоричность всего словесного ряда — путем отрыва от «вещного» символа (мраморный двойник) его определения и метафорического применения его к себе —в обращении, где даны и другие эпитеты будущего сходства — с яркой эмоциональной окраской.

Холодный, белый, подожди.
Я тоже мраморною стану.

Перед нами, следовательно, особый вид сравнения, который, по-моему, удобнее назвать эмоционально-метафорическим применением, так как усмотрение сходства не затеняет индивидуально-неповторимой раздельности обоих словесных планов, данных в различных временных аспектах и в различных формах речевого высказывания.

Так — уже в беглом очерке — виднеется пестрота и многообразие форм сравнения в поэзии Ахматовой. И вместе с тем открывается сложность тех семантических проблем, которые связаны с классификацией и объяснением их. Для их решения необходимы, конечно, не те легкие пируэты, которыми до сих пор ограничиваются так называемые специалисты по «поэтическому языку», но «систематический» и исчерпывающий подбор примеров из отдельных писателей и их глубокое лингвистическое освещение.

3. Сравнения и сопоставления, образующие форму фразового параллелизма, могут в динамическом течении речи слиться с основным словесным рядом и превратиться в метафоры. A priori следует ожидать этих явлений и в стиле Ахматовой. И они, действительно, — его существенная принадлежность. Однако — те приемы, которыми в системе сопоставлений достигалась загадочная неопределенность смыслового разрешения, переносятся Ахматовой и в сферу метафор, сливающих «в одном комплексе знаков два непосредственно ощущаемых ряда значе-

ний. Дело в том, что Ахматова не замыкает двучленный параллелизм поэтической метафорой, в которую «переносятся некоторые образы и отношения умолчанного члена параллели» *, а как бы растворяет один словесный ряд в другом, который сначала вбирает в себя смысловые отражения первого, но затем освобождается от них или, по крайней мере, ослабляет их. И вот тогда получается впечатление смысловой неопределенности, разрыва, иллюзия полуразрушенной метафоры. Примеры прояснят эти мысли.

И в тайную дружбу с высоким,
Как юный орел, темноглазым,
Я, словно в цветник предосенний,
Походкою легкой вошла.

Если оставить в стороне включенный символ: «как юный орел темноглазым» **, то пред нами — акт раздробления основной семантической единицы, которая как бы раздвинута вставкой сравнения, играющего чисто стилическую роль (словно в цветник предосенний). Это значит, что сравнение здесь не разъясняет и не восполняет только реальный смысл главного предложения, но эмоционально его освещает и преобразует его восприятие, делая ощутимым значение составляющих его слов. Вследствие этого все предложение воспринимается как новообразование; элементы, его образующие, не скользят через сознание, как надоевшие лица, сливаясь в один смысловой лик, а вырисовываются в полноте своей семантической связности, и в рамку этого нового символа-предложения, ярко оттеняя его своеобразие, попадает, как отголосок сравнения, фраза — «походкою легкой» (вошла в дружбу), подчеркивающая разрушение слитности речения: «войти в дружбу». Но эти два словесные ряда, искусственность сопоставления которых намеренно указана (словно...), стягиваются в один:

Там были последние розы.

Метафорические смысл этого символа непосредственно ощутим. И самый способ объединения в нем двух семантических сфер очевиден. «Там» — указывает на «место», куда «походкой легкой вошла героиня, а «последние розы» продолжают раскрытие образа «предосеннего цветника».

* Ср. о таких атрибутах у Wundt'a Volkerpsychologie I. Bd. Zweiter. Theil 311, 1900. Leipzig.

** *Веселовский А. Н.* Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля. СПб., 1878. 62 с.

Но заключительные стихи — с чрезвычайно острой эмоциональной подобранностью символов—не поддаются метафоризации в том направлении, которое подсказывается предшествующей фразой. Они звучат загадкой и колеблют эмоциональное впечатление, нарушая ранее зримую ясность смысла того символа, с которым они соединены:

И месяц прозрачный качался
На серых, густых облаках...

Этот прием «переплетения» двух планов, которые то сливаются в один метафорический ряд, то разъединяются, как бы отдаваясь — каждый — непроизвольно ассоциативному течению, усиливает эмоциональную напряженность речи. Тот элемент рассудочности, который связан с усмотрением сходства между обычным значением символов и их метафорическим использованием, в стиле Ахматовой как бы намеренно скрывается. И хотя общая тенденция в этих случаях неизменна, но внешние формы ее приложения не поражают однообразием.

Иногда слияние и разрывы двух словесных рядов осуществлены в пределах одного синтаксического объединения и как бы затушеваны привычностью для языка Ахматовой той метафоры, которая извлекается из первого члена параллели, будучи развитием его символики.

Словно ангел, возмутивший воду,
Ты взглянул тогда в мое лицо,
Возвратил и силу и свободу,
А на память чуда взяла кольцо...

(*Anno Dom., 60*)

Отражение символики сравнения (...на память чуда...) в основном предложении не бросается в глаза ввиду того, что в языке Ахматовой символ — «чудо» является часто и независимо от образа исцеляющего ангела — для обозначения любовных радостей.

Не чудо ль, что вместе пробудем
Мы час предразлучный вдвоем...

Иногда уже осуществившееся слияние словесных рядов, ранее данных в акте сравнения, слегка колеблется новым подчеркиванием их внешней сопоставленности. От этого из-за метафорического смысла воспринятых символов вновь проглядывает отъединенность их реально-предметных значений.

Заплаканная осень, как вдова
В одеждах черных, все сердце туманит...

Поэтическое сравнение превращается далее в одночленную метафорическую формулу, залитую потоком эмоциональных вибраций.

Перебирая мужнины слова,
Она рыдать не перестанет...

Это об осени? Да.

Но следующая строка несколько ослабляет метафорическую спаянность двух планов, вновь намекая на фигуру сравнения:

И будет так, пока тишайший снег
Не сжалится над скорбной и усталой.

Однако — «осень» не совлекает с себя эмоциональных атрибутов скорбной вдовы. Но стихотворение этим не оканчивается. Рефрен, заключающий личную сентенцию поэтессы, набрасывает на все предшествующие стихи новую сеть смыслов. За речью о заплаканной осени начинает чудиться повесть об иной «вдове» *.

Забвенье боли и забвенье нег,
За это жизнь отдать немало.

И характерно то, что эта сентенция лишена личной определенности. Она — не утверждение, а лишь намек на новое метафорическое преобразование всего стихотворения в лирическую поэму о «заплаканной женщине», готовой купить забвенье нег ценою жизни **.

---

* Ср. в «Четках»:

А прохожие думают смутно:
Верно, только вчера овдовела.

** Ср. в одном из самых ранних стихотворений такой сложный метафорический маскарад:

Все тоскует о забытом
О своем весеннем сне,
Как Пьеретта о разбитом
Золотистом кувшине...
Все осколочки собрала,
Не умела их сложить.

А дальше в остро-драматической форме намеками выполняется метафорический смысл «весеннего сна».

Таким образом, и здесь своего рода — «игра» возможностью метафорических смыслов, словесные загадки, создаваемые «прикрытостью», затушеванностью метафорического истолкования. И эта — «сумеречная» метафоричность чрезвычайно сильно возбуждает эмоциональные впечатления от символики. В причудливый узор сплетается сеть скорбных эмоциональных «венчиков» от сталкивающихся символов; и в игре переливной эмоциональных тембров теряют ясные очертания сменяющиеся «предметы» речи, сливаясь в один гармонически-целостный эмоционально-смысловой аккорд.

Конечно, не только выраженное формально сравнение может повлечь за собою эту эмоциональную «игру» метафорическими загадками, но и простое сопоставление, рядоположность символов хранит в стиле Ахматовой потенциальную силу лечь в основу композиционного узора — с сходными переливами тонов. С этой точки зрения любопытно такое стихотворение из книги «Anno Domini»:

И вот одна осталась я
Считать пустые дни.
О, вольные мои друзья,
О, лебеди мои.

Напряженно-возбужденная речь, с самого начала как бы бурно прорвавшая плотину молчания («и вот одна...»), которая сконденсировала острую эмоциональность тона, разрешается «обращением», номинативно-звуковым жестом. В «обращении» ввиду его ярко-эмоциональной окраски — легче всего скрывается предметный смысл символа, ослабляется переживание его значения. Важно в нем лишь узнавание имени лица (или вещи) и особенно осознание тона обращения.

Поэтому кажется, что фраза: «о, лебеди мои» играет роль как бы эмоционального привеска к воззванию: «о, вольные мои друзья» (ср.: «голубчик», «соколик», «сукин сын» — в повседневной речи); но, с другой стороны, корреспондирующий ей в первом возгласе — эпитет «вольный» — колеблет восприятие этого обращения как основного, рождая эмоциональное недоумение: каких лебедей кличет героиня, реальных или метафорических.

И в следующих стихах символика остро колеблется, то допуская оба понимания, то ярко выдавая свою метафорическую устремленность. Происходит в буквальном смысле переплетение двух словесных рядов:

О лебедях:

И песней я не скличу вас,
Слезами не верну...

О друзьях:

Но вечером в печальный час
В молитве помяну...

О лебедях:

Настигнут смертною стрелой
Один из вас упал...

О друзьях:

И черным вороном другой,
Меня целуя, стал.

Но далее характер подбора символов резко меняется. Все направлено на создание иллюзии реально-бытового смысла:

Но так бывает:

И затем даны аксессуары действительной обстановки:

раз в году,
Когда растает лед,
В Екатеринином саду
Стою у чистых вод
И слышу плеск широких крыл
Над гладью голубой...

Но заключительный аккорд своей напряженной метафорической символикой — вновь покров (именно загадочный покров) метафорического смысла набрасывает на всю словесную цепь стихотворения:

Не знаю, кто окно раскрыл
В темнице гробовой.

Таким образом, и здесь в новых формах, но та же тенденция — конденсирование эмоциональной остроты метафоры. На эту цель указывает уже использование «обращения» как отправного пункта метафорического развития образа. Обманчиво кладя аффективные слова в основу дальнейшего построения речи, Ахматова создает причудливые перебои эмоционального «символизма» и символизма рассудочно-аналитического.

Сравните другие вариации того же приема «опрокидывания» эмоционально-звукового жеста в плоскость более спокойной, «взвешивающей» речи:

Пленник чужой! Мне чужого не надо,
Я и своих-то устала считать.

(*Anno Dom., 64*)

Ты, росой окропляющий травы,
Вестью душу мою оживи...

(*Ibid., 78*)

Еще более сложную систему сплетения словесных рядов, осложненную реализацией словесной метаморфозы («ты превращен в мое воспоминанье»), представляет стихотворение:

Как белый камень в глубине колодца,
Лежит во мне одно воспоминанье...

(*Б. Ст., 109*)*

Не надо думать, что эта форма метафорического преобразования, получившая широкое распространение в последних сборниках стихов Ахматовой, отсутствует в ее ранних произведениях. Эксперименты в этом направлении есть уже в «Вечере». И особенно любопытен один из них:

Прежде всего дано сравнение изысканное:

Я живу, как кукушка в часах.

Далее два раздельно-сопоставленных ряда сплетаются метафорически:

Не завидую птицам в лесах,
Заведут, и кукую.

Вслед за этим происходит отрыв и самостоятельное течение основной словесной струи, которая оказывается направленной к определенному собеседнику.

Знаешь, долю такую
Лишь врагу
Пожелать я могу.

Но эта смысловая отделенность от образа кукушки противоречит системе звукового подбора: фонически речь строится так, что метафорически воспроизводит кукование. Следовательно, смысловая метафора сменилась звуковой, как бы реализуя первую.

---

* Ср. сплетение словесных рядов, рождающее метафорический смысл, в стихотворении: «Приду туда, и отлетит томление» (Б. Ст., 80).

Впоследствии — к пользе для себя — Ахматова отказалась от всякой имитации мимико-артикуляционных жестов. И лишь любители «гримас» произвольно навязывают ее стилю всякие артикуляционные нелепости.

На анализе этих форм метафор можно было бы закончить главу о сопоставлении и слиянии словесных рядов. «Но для того, чтобы подчеркнуть всю принципиальную сложность вопроса о метафорах и необходимость углубленной классификации их разных видов, присоединю к ней экскурс, посвященный описанию и характеристике иного, резко отличного типа метафор в стиле Ахматовой.

Если один принцип метафорического словоупотребления в поэзии Ахматовой сводится к приему — «переплетания» двух словесных рядов, к созданию «метафорических загадок», — то другой, не менее существенный для ее стиля, метод метафоризаций покоится на интенсивном развитии словесного образа, который представляется реализованным. Дело в том, что Ахматова кладет в основу композиции, делает осью словесной динамики стихотворения символ, отделившееся от которого метафорическое значение уже не ощущается резко, как производ-но-вторичное. Затем к этому символу поэтесса прикрепляет круг ассоциативно-сросшихся с его основным смыслом слов, которые даются в необычайно-остром эмоциональном тоне. В сущности здесь нет никакой сопоставленности, и процесс, который здесь определяет новизну словоупотребления, диаметрально противоположен слиянию, сплетению двух словесных рядов — реального и метафорического. В данном случае — «воскресение» умершей метафоры или «омолаживание» устарелой.

Надо вспомнить мысль, которую подробно развил Bally (Germ. Rom. Monatschr., VI, 402 S). В другом месте — кратко он ее формулирует так:

«J’ai avancé qu’il n’y a de figure pure que dons la pensée que les figures exprimées par de mots et senties comme telles ne peuvent appartenir qu’à la parole individuelle et n’arrivent à alimenter la lanque que dans la mesure oû elles cessent d’être figurées».

И именно такие слова, переставшие в определенном языке или «жаргоне» быть метафорами, потерявшие свою «двупланность», Ахматова заставляет пережить вновь процесс своего метафорического рождения. Она использует для этого, как сюжетный остов стихотворения, круг представлений, связанных с реальным основным значением этих слов, и облекает ими об-

раз, который когда-то прирос к этой семантической сфере, — вторично, «метафорически». И вот теперь — при новых декорациях — метафорический смысл становится неожиданно и ярко ощутимым. Два разделившихся смысловых плана, которые были лишь внешне связаны с одним или сходным «сигналом», были «омонимами», вновь в одном акте мысли пересекаются. Напр., слово — «голубчик» как ласковое «обращение», «голубь сизый» — в народной поэзии и т. п. — уже не метафоры, а отстоявшиеся «термины», происхождение которых от основного смысла в процессе их произношения не осознается каждый раз. Слово — «голубчик» в литературном языке даже совершенно утратило оттенок своего условного символизма и сделалось простым эмоционально-ласкающим звуковым жестом. Но при искусственном сосредоточении внимания такой условный символ, перенесенный в иную функциональную разновидность речи, может быть осознан и использован как отправной пункт метафорического ряда. Так и поступает Ахматова. Вот пример:

Выбрала сама я долю
Другу сердца своего,
Отпустила я на волю
В Благовещенье его.
Да вернулся голубь сизый,
Бьется крыльями в стекло.
Как от блеска дивной ризы
Стало в горнице светло!

(*Б. Ст., 87*)

Лишь первые строки этого стихотворения смутно намечают линию того смысла, который должен быть вложен в последующую символику. Доля «друга сердца» — вот их тема. Это, конечно, дает толчок к тем смысловым ассоциациям, которые примешиваются к символам «голубиным», и особенно первые слова:

Выбрала сама я долю
Другу сердца своего.

Но так как определенных указаний в этой фразе нет, то выдержанный строго в одном направлении подбор символов в дальнейших стихах мог бы легко ассимилировать себе смысл начальных стихов, рождая иллюзию подлинной повести о вернувшемся «голубе сизом», который был отпущен в Благовещение. И ее не разрушило бы даже заключительное восклицание,

несмотря на свой яркий эмоциональный тон и свою эмоциональную символику.

Как от блеска дивной ризы
Стало в горнице светло!..

Если же этот смысл не реализуется, то лишь — благодаря тому, что рассеянные в стихотворении намеки, композиционно опоясывающие с начала и конца основную цепь символов, находят себе подтверждение в ходячем для условно-эротического языка смысле слова «голубь сизый».

Таким образом, в сущности в метафорах этого типа — нет сцепления и сплетения двух словесных рядов. Наоборот, символика здесь однорядна, но двусмысленна. И эта двойственность смыслов порождена не общим характером движения слов, но двойственностью значений того символа, который положен в основу композиции, является стержнем, на который нанизаны все аксессуары сюжета.

Близкий к этому тип метафорического развертывания одной линии сюжета наблюдается в стихотворении из книги «Anno Domini».

Путник милый, ты далече,
Но с тобою говорю...

Символ — «дракон» выступает со своими аксессуарами —

А в пещере у дракона
Нет пощады, нет закона,
И висит на стенке плеть,
Чтобы песен мне не петь.
И дракон крылатый мучит... —

— как форма словесного одеяния мысли — внутренне цельная и связанная нитями гармонического соответствия во всех своих частях. И здесь нет разрыва словесного ряда и включения в него — другого, а только — использование одного из смыслов основного символа — «дракон», который определяет направление сюжетного развертывания. Понимание здесь опять осуществляется путем снимания покрова реальных значений с символического ряда, примыкающего к слову — «дракон», применительно к тому его смыслу, который получает он в любовной лирике и новелле — сказке (ср., впрочем, в обычной речи: «драконовы меры»).

Во всех этих и подобных примерах метафора является не принципом необычайного словоупотребления, а способом худо-

жественного мирооформления. Она отражает индивидуально-творческие особенности в субъективном созерцании мира поэтических видений.

Для раскрытия этой мысли полезно привести еще пример, который пусть будет последним в этой главе. Известен исстари символ «башня уединения». Им пользуется Ахматова, определив метаморфозу «западни».

И стройной башней стала западня,
Высокою среди высоких башен.

(*Б. Ст., 11*)

Мне уже пришлось раньше говорить о том, что при посредстве синтаксической формы «именного сказуемого сочетания» осуществляется процесс реализации словесного образа. Следовательно в данном случае произошла метаморфоза в способе представления западни, в ее созерцании. И вот естественно, что вслед за этим течет вереница символов, которые ассоциацией по смежности связаны с образом «башни», служат целям его развития.

Строителей ее благодарю.
Отсюда раньше вижу я зарю
Здесь солнца луч последний торжествует
И часто в окна комнаты моей
Влетают ветры северных морей...

Таким образом, в этой форме метафоры действительно «ведут от слова к представлению». И таких метафор у Ахматовой немало. Но нельзя никаким образом характеристику этого типа класть в основу определения понятия метафоры. Вопрос о метафоре, как принципе семантического преобразования, чрезвычайно труден и сложен. И прежде этого он нуждается в расчленении: классификация типов метафор, объяснение их отличий с психологической и лингвистической точек зрения — неотложные задачи семантики — и того разветвления ее, которое входит в стилистику под именем «символики» *.

VII. ИГРА ВРЕМЕН

Когда композиция стихотворений обусловлена приемами неожиданных сцеплений и пересечений символов-предложений,

* О происхождении метафоры в этнолого-лингвистическом разрезе см. книгу Werner'a «Die Uhrsprung der Metaphoren». 1922.

то открыта возможность использовать в эстетических целях те эмоциональные эффекты, которые создаются помещенностью тесно связанных по смыслу предложений в разные временные плоскости. И у Ахматовой нередки временные «прыжки», которые делают неосуществимой проекцию ее стихов в одну темпоральную плоскость. Вследствие этого образуются непривычно острые перебои интонаций и тембра; получается впечатление, что героиня как бы меняет обстановку и план рассказа в процессе течения речи, переходя неожиданно от одного тона к другому. А с другой стороны, символы-предложения, поставленные рядом, но проектируемые в разные временные плоскости, не двигают «действия» в собственном смысле, а лишь рисуют в причудливо сменяющемся эмоциональном освещении клочки разнородных движений, пересекшихся в одном фиксированном и, так сказать, остановленном миге. Ведь большинство стихотворений Ахматовой — это лирические повести о застывшем миге. И в это единство замкнутого мгновения включены эмоционально подобранные ряды воспринятых движений и ощущений, из которых одни представляются как осуществившиеся в промельке мига, а другие — как сопровождающие все его течение. При этом сам этот миг, застывший одновременно, т. е. в целостной структуре стихотворения, рисуется и как воспроизводимый — в прошлом, и как «остановленный» в момент его течения. Происходит не «развертывание» действия, а «наложение» одного восприятия на другое (с эмоциональными комментариями — обычно) из двух временных аспектов, которые переплетаются.

И нетрудно наметить основные тенденции, которые здесь царят.

1. Движения конкретные лиц обычно фиксированы в формах прошедших перфективного вида с результативным или чаще моментальным значением*. Вследствие этого они предстают сознанию как мимолетные метафоры прошлого, призрачные всплески воспоминаний о восприятиях мгновенных.

Аккомпанемент действий обстановочных, которые как бы сопровождают все течение пьесы, выражен в формах прошед-

---

* Терминология А. А. Шахматова. Гораздо реже соответствующие формы в стихотворениях Ахматовой могут быть отнесены к перфективному виду с «ограничительным» значением (термин Ульянова): «Постояла в золотой пыли» (ср. у *Serge Kartsevski:* «La modalite attenuative reduit pour ainsi dire les dimensions du proces a leur minimum». Slavia S. 4, 502 с.).

ших имперфективного вида с длительным значением. Их задача — вызвать ощущение устойчивости эмоционального фона и, следовательно, пережитости первичной остроты эмоций.

Но в контраст с создаваемой движением этих форм эпичностью тона — вдруг эмоции заливают поток воспоминаний, и героиня вновь мысленно переносится в центр событий, освещая их изнутри — как бы в момент их бега — скачущими указаниями на эмоционально окрашенные детали. Этот перебой осуществляется внедрением форм настоящего времени или их оглаголенных эквивалентов. И тогда нередко происходит игра двойственностью значений настоящего времени. Первоначально появляются формы, указывающие не на осуществление действия в данный момент, а лишь на потенциально заложенную в них функцию непрерывной осуществляемости, на склонность действия к постоянной реализации (часто такие формы организуют сравнение). Но затем, затушевывая семантическую обособленность этих форм, за ними бегут уже глагольные формы с собственными значениями настоящего времени, переносящие весь план рассказа к моменту совершающегося действия.

Все эти своеобразия временных переходов, которыми обусловлена острота восприятия эмоционального ореола символов — предложений, удобно проследить в стихотворении Ахматовой из «Четок» — «Вечером».

Сначала вырисовывается общий эмоциональный фон событий в формах имперфекта:

Звенела музыка в саду
Таким невыразимый горем.
Свежо и остро пахли морем
На блюде устрицы во льду.

Затем идет речь о движениях героя, как уже завершенных:

Он мне сказал: «Я верный друг»
И моего коснулся платья.

Далее — эмоциональное освещение их взрывом, как бы отталкивающим спокойную грусть воспоминаний:

Как непохожи на объятья
Прикосновенья этих рук!

И этим незаметно намечается переход к эмоциональному описанию события, как бы вновь созерцаемого в настоящем, при посредстве сравнения:

Так гладят кошек или птиц,
Так на наездниц смотрят стройных...

Здесь, конечно, глагольные формы не означают в собственном смысле действия в настоящем, т. е. представляемого реализующимся в момент его описания: они указывают лишь на характер действия, склонного к постоянному повторению, независимо от определения его производителей. Но Ахматова, играя потенциальным присутствием в этих формах намеков на представление их реализации именно в данный момент, рисует затем продолжение событий как длящееся в течение сказа* — путем ассоциативного скачка от символа — «так на наездниц смотрят» к его глазам:

Лишь смех в глазах его спокойных
Под легким золотом ресниц.
А скорбных скрипок голоса
Поют за стелющимся дымом:
«Благослови же небеса,
Ты первый раз одна с любимым».

Полный параллелизм раскрытому соотношению временных переходов представляет и композиция последнего стихотворения из книги «Anno Domini».

Проводила друга до передней,
Постояла в золотой пыли.

Глагольные формы прошедшего времени перфективного вида рождают представление о действиях героини — завершенных (procès a résultat realisé) и исчезнувших. Весь рассказ вырисовывается, как повесть о миге, ушедшем в вечность. И пока еще эмоциональный тон окончательно не определен, хотя и контрастно обозначен: элегически отстоявшийся, успокоившийся (ср.: выдвигание глагола на первое место, как в эпическом рассказе).

И фраза следующая, где выступает форма имперфекта, укрепляет это впечатление своей символикой, чуждой трагического пафоса:

---

* Ср. в статье *Serge Kartsevski:* Etudes sur le système verbal du russe contemporain. Slavia *s.* IV — замечание: «Un procés imperfectif se deroule à l’interieur, d’un plan temporel et parallélement a ses frontiores. C’est précisément la possibilité d’un procès psrsllel au moment du discours qui nous permet de concevoir le present comme un planet non pas comme une ligne». 517.

С колоколенки соседней
Звуки важные текли.

И как в стихотворении «Вечером», здесь — тот же резкий эмоциональный скачок:

Брошена!

Ср.:

Как непохожи на объятья
Прикосновенья этих рук!

И точно также далее — перевод этого символа в чисто словесный план — путем вопросительно-отрицательного сравнения:

Придуманное слово.
Разве я цветок или письмо?

И вновь с этим символом-предложением, с которым соединено представление о его всевременности (или вневременнос-ти), сцепляется (при посредстве того же союза *а* — с эмоциональным разрушением ожидаемой логически контрастной связи) фраза, где настоящее время имеет собственное значение:

А глаза уже глядят сурово
В потемневшее трюмо.

В менее сложном рисунке игра семантическими вариациями форм настоящего времени определяет композицию такого стихотворения из цикла «В Царском селе» (в книге «Вечер»):

Смуглый отрок бродил по аллеям
У озерных глухих берегов.

Так начат рассказ — объективно данный — о «действии» «смуглого мальчика», развертывающемся в плане прошлого (на это указывает форма имперфекта), и указана обстановка его, как где-то вне созерцания рассказчицы находившаяся (у озерных глухих берегов).

Но за этим «эпическим» зачином (как это обычно в композиции стихотворений Ахматовой) следует эмоциональный отклик на это действие —

И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов.

Шуршание шагов — как бы слышимых, фонически выраженное, мотивирует введение фразы, которая не только осуще-

ствляет игру семантическими нюансами форм настоящего времени, но и контрастно подготовляет преобразование всей повести в эмоциональное воспоминание, непосредственно навеянное окружающей в настоящем обстановкой:

Иглы сосен густо и колко
Устилают низкие пни.

И заключительные стихи реализуют открыто эту метаморфозу, совершенно меняя значение и эмоциональный тон первых строк:

Здесь лежала его треуголка
И растрепанный том Парни.

Насколько привычно для стиля Ахматовой использование в эстетических целях смысловых оттенков, связанных с различием функций форм настоящего времени, видно из таких стихов, где весь эффект семантической новизны покоится на сопоставлении двух глагольных форм — морфологически тождественных, но семантически разнородных:

На шее мелких четок ряд,
В широкой муфте руки прячу.
Глаза рассеянно глядят
И больше никогда не плачут.

(*Anno Dom., 92*)

Ср. в книге «Вечер»:

...Я вижу все. Я все запоминаю,
Любовно-кротко в сердце берегу.
Лишь одного я никогда не знаю
И даже вспомнить больше не могу.

(*Вечер. 17*)*

§ 2. Столкновение двух планов «психологического времени» (pour la conscience linguistique russe le temps est moins une notion grammaticale, formelle, qu'une réalité psychologique) в ком-

* Интересные вариации смены времени представляет «Песня последней встречи» (Вечер, 25—26), где в общую структуру нарисованной в прошлом картины разлуки — как бы в самую ее сердцевину врезывается повторенное заглавие: «это — песня последней встречи». А затем композиция завершается опять в аспекте прошлого.

Смену двух планов психологического времени любопытно проследить также в стихотворениях: «Прогулка» (Четки, 12), «После ветра и мороза было любо...» (Ibid., 16).

позиции стихотворения может повести и к иному типу соотношения времен. Если «эпический» рассказ героини отмечает два-три мгновенных внешних движения — ее и «милого» в их мимолетной смене, а эмоциональное содержание действий раскрывается — с точки зрения «психологического времени» не рассказчицы, а участницы драмы, в аспекте ее тогдашних чаяний и эмоций, то должно возникнуть чередование форм прошедшего и будущего времени. И создается простор не только для своеобразных временных «изломов», но и для эффектного использования семантических разновидностей будущего времени. Именно такую эстетическую устремленность обнаруживает первая глава стихотворения «Смятение» (из книги «Четки»):

Было душно от жгучего света,
А взгляды его, как лучи.

Кажется, что первый символ эмоционально устанавливает лишь внешний фон действия, которое должно развертываться в плане прошлого («было душно»). Но это не так: вслед за тем он метафорически преобразуется — через сопоставление с ним (в форме усиливающего контраста) предложения, которое, путем предикативного связывания (как) фразы иного смыслового ряда (взгляды его) с отголосками первого стиха (как лучи), на всю символику начальной строки набрасывает новую сеть ассоциаций. И вследствие этого все двустишие сразу определяет целиком общую ситуацию и эмоциональную заполненность того прошедшего мгновения, которое героиня воспроизводит, дробя его затем на временные точки. Естественно, что затем конкретные движения героев облечены в формы перфективного прошедшего времени («Я только вздрогнула»... «наклонился»... «от лица отхлынула кровь»). Так всегда у Ахматовой. Но эти символы, в которых вся смысловая энергия покоится на моментальности проявления глагольного действия или на его стремительной завершенности, отрешенной от представления о его течении («наклонился»), освещаются как бы вспышками сопутствовавших их восприятию эмоций:

Я только вздрогнула: этот
Может меня приручить.
Наклонился — он что-то скажет.

Но эти эмоциональные отражения конкретных движений, данные в форме «внутренней речи героини», образуют большую амплитуду семантических колебаний, хотя и все психологически относятся к будущему времени: «может приручить»

(без логического подчеркивания — «может») — форма будущего, которое потенциально дано в настоящем; «он что-то скажет» — в контраст этому фраза, лишенная ясной перспективы действования, отмечающая лишь идею результата (скажет).

И вот этот параллелизм двух временных аспектов неожиданно колеблется, однако так, что морфологически — строение речи кажется выраженным до конца в двух планах:

От лица отхлынула кровь,
Пусть камнем надгробным ляжет
На жизни моей любовь.

Создается обманчивая иллюзия такого же параллелизма, такого же соотношения «времен», как и в предыдущих стихах. Но характер семантической связи между символикой этих двух рядов резко отличается от того непосредственно улавливаемого смыслового и эмоционального соответствия, которое преднамеренно подчеркнуто в предшествующей символической паре:

Наклонился он — что-то скажет.

И рождается тяготение отграничить психологическое время (с оттенком модальности) заключительных строк от корреспондирующих им ранних символов и переместить их в иной речевой план*.

Возникающее отсюда представление о резкой перемене тона создает глубокий семантический разрыв и подготовляет композиционную вершину «смятения».

3. Естественно ожидать, что игра значениями глагольных форм — путем сопоставлений их по признаку морфологической однородности времени — в отвлечении от семантических различий — захватит и прошедшее время. И в самом деле — Ахматова как бы игнорирует «значения действия частного, выражающего, так сказать, новый, особенный образ своего проявления, те оттенки значений, которые приобретает глагол, соединяясь с предлогом»**, и своеобразно переносит в одну

---

* Ведь заключенное в них указание на будущее время (пусть ляжет) дано не с точки зрения того момента, когда «от лица отхлынула кровь».

** *Некрасов Н. П.* О значении форм русского глагола. СПб., 1866. Глава V. О глаголах, сложных с предлогами. С. 175, 177 и след, (ср. *Kartsevski S.:* Études sur le sustème verbale. С. 498 и след.).

плоскость резко отличные по своим семантическим нюансам формы прошедшего времени.

Так — в поэме «У самого моря»:

Бухты изрезали низкий берег,
Все паруса убежали в море.
А я сушила соленую косу
За версту от земли на плоском камне.
Бухты изрезали низкий берег,
Дымное солнце упало в море,
Вышла цыганка из пещеры...
Дворик зарос лебедой и мятой,
Ослик щипал траву у калитки,
И на соломенном длинном кресле
Лена лежала, раскинув руки.
Солнце лежало на дне колодца,
Грелись на камнях сколопендры,
И убегало перекати-поле,
Словно паяц горбатый, кривляясь.

Нет необходимости подвергать все эти примеры детальному анализу. Пришлось бы отмечать тонкие вариации в осуществлении одной тенденции к затушевке лексикологических и видовых оттенков значений, которые создаются присоединением к глагольной основе префикса*. Их всестороннее исследование завело бы далеко в сторону от стилистики Ахматовой в специальные области семантики современной литературной речи.

Ограничусь анализом зачина поэмы: «У самого моря».

Первые два стиха

Бухты изрезали низкий берег,
Все паруса убежали в море...

воспринимаются вследствие симметричности своего построения, как обозначения двух параллельных линий действия. И этот фразовый параллелизм обостряется противоположением, которое обозначается в следующей строке:

А я сушила косу...

Конечно, уже функциональное различие между носителями действия (бухты... паруса... а я), которое противоречит прямому противоположению, создает впечатление семантической неожиданности. Однако новизна связей особенно ощутительна только в общем сопоставлении символов, как — целостных

* S’ajoutant à un verbe simple le prefixe en modifie aussi bien la valeur lexicologique, que les valeurs transitive et aspective. 498 p.

смысловых «организмов» (Кроче). И тогда первые два стиха выступают в своей внутренней смысловой разорванности, которая контрастирует с морфологическим их удноображенением. И она обусловлена разрушающей параллелизм разностью — лексикологической и видовой — форм прошедшего времени —

бухты изрезали берег
паруса убежали в море.

Правда, обе формы — перфективного вида — концентрируют внимание на одном заключительном моменте процесса и в этом смысле параллельны. Но, так как в них потенциально заложено (при обычном употреблении — в неосознанной форме) представление о характере самого процесса (о его durée), то при сопоставлении это обусловленное разницей реального значения — представление резко заявляет о себе, обнажая объективный диахронизм действий. Тем страннее тогда воспринимается пересечение в одной плоскости этих разновременных процессов (бухты изрезали берег... паруса убежали...), вырисовывающихся в их законченности, действием самой героини, которое медлительно развертывается в аспекте прошлого:

А я сушила соленую косу...

И с длительностью объективного действия гармонирует словесное его выражение — с задержкой внимания на всех его аксессуарах, на всей его обстановке:

За версту от земли на плоском камне.

Таким образом, своеобразие архитектоники смыслов, рождающее яркие эмоциональные впечатления, обусловлено преднамеренным затемнением тех элементов значения глагольной формы, которые в разговорной речи играют существенную роль, служа одним из средств точного определения характера действия и его течения во времени. Эта тенденция к преобразованию морфологической системы литературного языка — в акте формирования индивидуально-поэтической речи — открывает особые разновидности семантических изменений, которые не имеют ничего общего с новым называнием неповторимых видений и невыраженных чувств. И устремленность Ахматовой в эту сторону настолько очевидна, что едва ли характеристика ее стиля, как «логически-вещественного», хоть сколько-нибудь применима к существу ее поэзии (ср. статьи В. М. Жирмунского).

VIII. СМЕНА «ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ ОКРАСКИ» ФРАЗ КАК СЕМАНТИЧЕСКИЙ ФАКТОР

Резкая аффективность стиля, выражающаяся в изломах и обрывах семантических переходов*, естественно связана с скачками и крутыми перебоями тона. Однако Ахматова избегает таких форм эмоциональной речи, которые открыто и сразу подчеркивают разрушение логически организованных словесных соединений. Беспорядочные выкрики (une juxtaposition de mots alignes sans aucune syntaxe), при которых бурно сгущается эмоциональное переживание фонических представлений (тембра и т. д.), встречаются в стихах Ахматовой не часто.

Вывод ясен: Ахматова не обнажает эмоциональную речь, не стремится увеличить напряженность ее наиболее ярких форм, а напротив, пользуется такими ее морфологическими вариациями, которые сами по себе — в своей, так сказать, объективной сущности не заключают резко аффективного тона. Но соседство фраз — с подчеркнутою эпичностью, фраз, в которые внезапно внедряются такие эмоционально окрашенные смысловыми ассоциациями отрезки речи, непривычно поднимает их аффективную силу. Происходит постоянная маскировка той смысловой окраски, которою обвеяна речь. Сопровождающие рассказ «чувствования» целиком раскрываются лишь в самом конце.

Таким образом, Ахматова сплетает эмоциональную речь в причудливой гирлянде с эпическим, печально-сдержанным сказом — как бы в хронологическом отдалении от темы. И художественную цель здесь раскрыть не трудно. Вследствие этих перебоев двух различных смысловых окрасок происходит постоянный перевод значений символов из одного плана в другой, создается острая двойственность восприятия. Слово светится сразу двумя переливчатыми лучами. Ведь совершенно ясно, что значение слов определяется не только соседством или взаимными перекличками на расстоянии, но также и их помещенностью в определенный тональный строй.

А между тем — «тон» (в широком смысле этого слова) речи обусловлен множеством факторов, которые не всегда могут быть «слушателю» непосредственно ясны. И в художественном произведении соответствующий замыслу тон может быть не

* О роли аффекта в семантических процессах см. книжку Hans'a Sperber'a «Über den Affect, als Ursache der Sprachveränderung». 1914. Halle, а также работы Bailly.

дан сразу, а, напротив, намеренно затушеван. Тогда является тенденция прикрепить к словам те значения и ту эмоциональную окраску, которые подсказываются синтаксическими формами (явно данными). Тем острее и неожиданнее бывает изменение смысла от неожиданно открывшихся побочных представлений и чувствований. Они сразу бросают семантические облики уже воспринятых слов в другую плоскость. Внешние же знаки, которыми создаются побочные представления и чувствования, могут быть, конечно, различны. И это особенно надо иметь в виду в применении к таким литературным «жанрам», которые по своему построению являются как бы отрезками монологической речи, без предварительного разъяснения ее обстоятельств и обстановки. Для иллюстрации этого общего положения лучше всего — пока (до перехода к стихам Ахматовой) привести пример обнаженный: нагота — виднее. Из творений Александра Лопухина («Пета». Перв. Сб. 1916 г. 16 стр.).

Шелест. Тьма, Полумрак. Тень.
Приди!
Свет. Зрачок. Улыбка.
Я здесь!
Как я люблю разговаривать с красноперыми
попугаями.

Здесь движение четкое и равномерное односоставных подлежащных бессказуемостных предложений — в связи с эмоционально-мрачной насыщенностью их символики — создает трагически-напряженный фон загадочности, на котором резким вскриком звучит императив: «Приди».

И затем — обратно скользящая к радостному эмоциональному отголоску: «Я здесь!» цепь символов с «светлой окраской», контрастно разрешающих трагический тон первого ряда.

Все вместе создает резкую смену двух различно акцентованных контрастных словесных рядов — с звуковыми эмоциональными жестами в конце: иллюзию подлинной драмы. Но она разрушается рефреном:

Как я люблю разговаривать с красноперыми
попугаями.

Им открывается заданный тон диалога — в связи с указанием его участников, а — под влиянием этого — изменяется и смысловая окраска символов, подготовляющих разговор. Однако при попытке повторного восприятия произошло бы то же разрушение иллюзии, так как объективные свойства первых стихов допускают лишь один ряд смыслов.

Этой нарочитости, этого подчеркнутого обнажения в игре смысловой окраской нет в стиле Ахматовой. Ахматова играет остро тонкими перебоями «тональностей», и эмоциональный пафос ее трагичен. Вот почему крики, то восклицательным взрывом, то особенно — разрушенным синтаксисом обнаруживаемые и образующие полный семантический разрыв, она приберегает чаще всего к концу стихотворения или же начинает ими свою «повесть» — с тем, что вслед за этим перейти к другим формам речевого высказывания.

Ср., напр., «Смятение»:

Сливаются вещи и лица...
И только красный тюльпан,
Тюльпан у тебя в петлице...

(*Четки 10*)

«Cabaret artistique», «Меня покинул в новолунье», «Три раза пытать приходила» и т. д. *

Но обычно Ахматова строит речь так, что значение словесного ряда, ее организующего, представляется целиком заложенным в его символике и формах его синтаксического построения. Но вдруг в конце выступают новые факторы, новые «обстоятельства» речи, которые, несмотря на свою затушеванность и как бы случайность, существенно — остротой своего появления — изменяют восприятие ранних строк и их эмоциональный тон. Создается сложная система семантических переходов. Для раскрытия некоторых ее сторон удобнее сначала показать простейшие виды — столкновение двух речевых планов, обусловленное внезапно явившимся представлением собеседника.

Уже первое стихотворение «Четок» «Смятение» дает характерные иллюстрации:

Как велит простая учтивость,
Подошел ко мне, улыбнулся,
Полуласково, полулениво,
Поцелуем руки коснулся —
И загадочных, древних ликов
На меня поглядели очи.

---

* Ср. зачин:

А ты теперь тяжелый и унылый,
Отрекшийся от славы и мечты,
Но для меня непоправимо милый,
И чем темней, тем трогательней ты.

Десять лет замираний и криков,
Все мои бессонные ночи
Я вложила в тихое слово
И сказала его напрасно.
Отошел ты, и стало снова
На душе и пусто, и ясно.

Сначала здесь все движение слов и их синтаксическая организация подсказывают тон эпического рассказа, отстоявшихся грустных воспоминаний. Спокойно-деловой стиль, начиная с житейски обыденной формулы («Как велит простая учтивость»), перечисляет дробно действия знакомого героя. Бегущие в логическом порядке глагольные формы прошедшего времени с значением результативным (подошел... улыбнулся... коснулся поцелуем...), отделяемые друг от друга интонацией и паузой перечисления, неотвратимо говорят о речи, повествующей кому-то третьему. И это впечатление подчеркивается стихами, где герой созерцается как «загадочный древний лик», в его объективной отрешенности от собеседника, к которому направлена речь:

И загадочных древних ликов
На меня поглядели очи.

Но затем эмоциональная пульсация становится напряженнее, так как следуют символы с ярким «чувственным тоном», и трагический колорит речи достигает вершины в отодвинутом на конец стиха наречии (и сказала его — напрасно) — «напрасно», которое звучит с особенной тональной выразительностью.

Однако внешние формы повествовательного сказа пока сохраняются. И лишь после этого — неожиданно открывается тон иной — эмоциональный тон обращения к самому любовнику, к самому герою рассказа:

Отошел ты...

Рассказ переносится в иные условия, в новую «обстановку». В связи с этим как бы опрокидываются все сложившиеся представления о значении смыслов — ранее воспринятых, так как они были мысленно помещены в совсем иной тональный строй. Создается острая двойственность эстетического восприятия. Характерное вообще для стиля Ахматовой столкновение двух словесных рядов здесь обусловлено не сменой символики, не игрой предметными значениями слов, а перебоем тональностей, внешним знаком которого служит явление спрятанного собеседника (в указании — «ты»).

Близкие системы семантических переходов можно наблюдать в стихотворениях:

Углем наметил в левом боку...
(*Четки, 45*)

Я научилась просто, мудро жить.
(*Ibid., 40*)

Протертый коврик под иконой...
(*Ibid., 74*)

Я написала слова, что долго сказать не смела.
(*из цикла «Обман»*)

Три раза пытать приходила...
(*Четки, 114*)

Я гибель накликала милым...
(*Anno Dom., 27*)

Я слышу иволги всегда печальный голос.
(*Ibid., 75*)

Таким образом, во всех этих случаях монологическая речь героини вначале воспринимается как обращенная к «публике», но затем неожиданно оказывается направленной к любовнику. Вследствие этого представление об «эмоциональном тоне», сопровождающем течение слов, резко меняется и создается волнующая смена эмоциональных впечатлений от преобразованной так символики.

Бывает и так, что «лицо», к которому обращена речь, названо обманчиво. Это — не лицо в собственном смысле, а «предмет», вещное имя, и воззвание к нему воспринимается как эмоциональный прорыв в одиноком лирическом раздумье. Вот:

По аллее проводят лошадок,
Длинны волны расчесанных грив.
О, пленительный город загадок,
Я печальна, тебя полюбив.

Но к концу стихотворения вновь выступает форма обращения ко второму лицу — с явными семантическими указаниями н& другого адресата, на действительное лицо любовника:

Если хочешь — в глаза погляди.
Не люблю только час пред закатом,
Ветер с моря и слово «уйди»,

Ясно, что восприятие всей символики решительно меняется. Но не менее ясной становится и преднамеренная затушевка обмана, обостряющая эмоциональное столкновение двух тональных планов. Она явствует из символики первого любовного обращения, которое, перекликаясь с конечными строками стихотворения, становится двусмысленным:

О, пленительный город загадок,
Я печальна, тебя полюбив.

(*Вечер, 14*)*

Наконец, сокрытием «лица», которое показывается в конце, затушевкой «обращенности» речи достигается и иное смысловое преобразование всей символики стихотворения, когда «риторическое философствование» внезапно теряет свой всеобщий характер и оказывается лишь особым стилистическим приемом выражения лично переживаемых, данных теперь эмоций. Общие сентенции тогда получают непривычно острые эмоциональные «венчики», окружаются смутным роем «побочных представлений и эмоций», которые текут от заключительных «личных» строк. Такова архитектоника смыслов в стихотворении:

Есть в близости людей заветная черта,
Ее не перейти влюбленности и страсти.
Стремящиеся к ней безумны, а ее
Достигшие поражены тоскою...

(*Бел. Ст., 24*)

Здесь замыкается один смысловой ряд. Но его значение, которое воспринимается как уже вполне определившееся — в своей тональности вдруг перебрасывается в напряженно-эмоциональную, личную обстановку.

Теперь ты понял, отчего мое
Не бьется сердце под твоей рукою?..

(*Бел. Ст., 24*)

«Игра» загадочностью «лица», конечно, не исчерпывается формальной подстановкой обращения в конце стихотворения. И семантический интерес этого приема — не в указании того внешне голого факта, что во многих стихотворениях Ахматовой собеседник открывается лишь в самый последний момент

* Ср. обратное, но более сложное соотношение «лиц» в стихотворении «Дверь полуоткрыта» (Вечер, 22—23 с.).

перед занавесом финальным, а в классификации тех форм его воздействия, которыми создаются вокруг символики стихотворения неожиданно новые побочные эмоции и представления. А они могут зависеть не только от формальной «знакомости» лица («ты»), но и от представления его отношений к говорящему и обратно, от характера его роли в излагаемой ситуации. Ясно, что при внешней данности «лица» — можно острую смену эстетического восприятия символики обосновать на первоначальном умолчании его роли в сюжете речи и неожиданных намеках на нее в заключение. Естественно, что ни тон речи (в фоническом смысле), ни ее синтаксическая структура не должны в себе заключать ничего такого остро-эмоционального и определенно-устойчивого, что могло бы породить вероятные предчувствия амплуа собеседника. Для эстетики Ахматовой характерна вообще загадочная недоговоренность в раскрытии сюжета, а — под влиянием этого — не полное раскрытие роли собеседника, но лишь смутные намеки на нее — в конце — при контрастно-настраивающей тональной окраске речи — в начале.

Иллюстрация:

Я сошла с ума, о мальчик странный,
В среду, в три часа!
Уколола палец безымянный
Мне звенящая оса...

Кокетливо-шутливый тон, как бы подсказанный обращением к какому-то «мальчику» (правда, сначала — робкое предчувствие от эпитета — «странный», которое впоследствии оправдается — при его повторении: «О тебе ли я заплачу, странном...»), трагически сгущается на композиционной вершине — в центре:

Но конец отравленного жала
Был острей веретена...

И тогда внедряются намеки в контрастно-вопросительных предложениях на роль в драме мальчика:

О тебе ли я заплачу, странном,
Улыбнется ль мне твое лицо?..

Но те эмоциональные впечатления, которые создаются этими вопросами, с диссонирующей женской эгоистичностью разрушаются заключительными строками:

Посмотри! на пальце безымянном
Так красиво гладкое кольцо.

Но ведь представление «лица», к которому обращена речь, лишь одно из тех «побочных представлений» (Томсон), лежащих за пределами символики монолога, которые могут влиять на восприятие эмоциональной окраски словесных рядов и на характер связываемых с ними значений. Модуляция речи, вызывающая многочисленные и разнообразные «побочные представления и чувствования», определяется и настроением говорящего, его отношением к предмету речи. Но все эти вибрации тона, «являющиеся составною частью значений языка», не всегда заложены в знаках фиксированного в письменных символах монолога. Их надо разгадать. По для этого иногда бывает необходимо знать внешние импульсы к речи, чтобы оценить и понять ее «тональную» структуру.

Ахматова в эстетических целях использует эту загадочность общей эмоциональной окраски при переводе монолога из письменной речи в произношение. Таким путем она лишь в заключении стихотворения неожиданно раскрывает обстановку и обстоятельства, при которых и под влиянием которых зазвучала речь. Вследствие этого ранее воспринятые слова окутываются новым роем «побочных» представлений и эмоций и изменяют свой облик.

Вот наглядный пример такой загадки:

На шее мелких четок ряд,
В широкой муфте руки прячу,
Глаза рассеянно глядят
И больше никогда не плачут,
И кажется лицо бледней
От лиловеющего шелка,
Почти доходит до бровей
Моя незавитая челка.
И не похожа на полет
Походка медленная эта,
Как будто под ногами плот,
А не квадратики паркета...

К чему относится этот словесный автопортрет? Медленное, дробное перечисление внешних примет вызывает иллюзию спокойного описания постоянного вида героини. Правда, эмоциональное окружение сгущается от такого ярко окрашенного «чувственным тоном» символа: «глаза... больше никогда не плачут»... и отсюда трагический колорит падает на предложение — с неопределенно-сравнительной оценкой его вещного субъекта:

И кажется лицо бледней...,

Но затем — ослабление тона в рационалистическом пояснении:

От лиловеющего шелка.

И после этого эмоционально-повышенный «тембр» символики стихает, можно даже сказать, совсем рассеивается в деловом и точном описании других внешних деталей («незавитой челки»). А в рассказе о походке расстановка слов с отодвинутым к концу указательным местоимением рождает ощущение (почти зрительное) кокетливой демонстрации. Под влиянием этого затеняются и новые скорбные намеки, заключенные в сравнении:

Как будто под ногами плот,
А не квадратики паркета.

В контрастных ассоциациях этого словесного ряда как бы колеблется устойчивость эпического описания. Но все же — до сих пор структура стихотворения не наталкивает на предположение, что в нем рисуются не типические черты облика героини, а ее вид в один определенный миг, и притом — миг напряженного страдания. Разумеется, восприятие всей речи — в зависимости от того или иного истолкования «автопортрета» резко меняется: в одном случае она — своего рода «само представление» героини читателю; в другом — рисовка внешности — лишь особый прием выражения эмоций.

И вот именно в эту сторону начинает круто склоняться смысл символики с самого начала заключительной строфы:

А бледный рот слегка разжат,
Неровно трудное дыханье....

Временная проекция этих стихов — в силу напряженности эмоциональных «венчиков» ее символики резко отлична от ранних: данность этих примет в настоящем — представляется не типическим обобщением, а индивидуальной характеристикой одного (единственного) мгновения. Однако — все же остается неизвестным эмоциональное содержание этого трагического мига. И вот оно не прямо (и в этом — характерная особенность стиля Ахматовой), а в форме дополнения» пояснения одной из деталей внешнего облика героини раскрывается в последней строке:

И на груди моей дрожат
Цветы не бывшего свиданья.

Только теперь определяется вполне эмоциональный тон всего стихотворения. И уже осуществленный перевод его в произношение, а, следовательно, и его истолкование — должны теперь как бы мгновенно преобразоваться — в унисон с теми «побочными представлениями и чувствованиями», которые набрасываются заключительной строкой о небывшем свидании на весь ранее данный словесный ряд.

Следует в этом же аспекте рассматривать эмоционально-смысловые рисунки (иногда более сложные по перебою тонов) таких стихотворений: «Cabaret artistique» «Все мы бражники здесь, блудницы» (Четки, 15); «Когда о горькой гибели моей весть поздняя его коснется слуха» (Anno Dom., 61), «Бессмертник сух и розов» (Белая стая, 54); «Вижу выцветший флаг над таможней...» (Четки, 51), где общая эмоциональная окраска речи открывается лишь в заключительной, как бы внезапно-ассоциативной «привеске»:

...И не знать, что от счастья и славы
Безнадежно дряхлеют сердца...

«Как белый камень в глубине колодца...» (Белая стая, 109) с причудливым семантико-композиционным узором, так как в нем скрыты до последней строки и «лицо», к которому обращена речь, и то одно «воспоминание», которое камнем лежит на душе героини, а вследствие этого остается неясным в существе своем и эмоциональный тон стихотворения и т. п.

«Кое-как удалось разлучиться...» (Anno Dom., 16—17), где лишь заключительный скорбный вопрос выдает замаскированный тон предшествующей речи и истинное психическое состояние говорящей:

Но скажи мне, на крестную муку
Ты другую посмеешь послать?..

«Небывалая осень построила купол высокий» (Лит. мысль. № 1), где мотивировка необычайных эмоциональных превращений дается в заключительной строке — вместе с переводом «воспоминаний» общих («их запомним все мы до конца наших дней») в монолог, непосредственно обращенный к «спокойному» — «тебе».

Было солнце таким, как вошедший в столицу
мятежник,
И весенняя осень так жадно ласкалась к нему,
Что, казалось, сейчас забелеет прозрачный
подснежник —

Вот когда подошел ты, спокойный, к крыльцу
моему... и т. д.

«Тональность» стихотворения может быть нарушена и в ином смысле — не путем сокрытия до последнего момента эмоциональных импульсов к речи, а путем введения в конце неожиданно-нового эпизода в ситуацию, которая представлялась достаточно определившеюся.

С самого начала речь строится таким образом, что все обусловливающие ее восприятие аксессуары кажутся данными. Внешняя ситуация:

Сердце к сердцу не приковано.
Если хочешь — уходи.

(*Вечер, 44*)

Тон речи раскрывается как в спокойно-грустной сентенции героини, примирившейся с фактом:

Много счастья уготовано
Тем, кто волен на пути...,

так и в pendant к ней — в горестном рассказе о своем душевном настроении:

Я не плачу, я не жалуюсь,
Мне счастливой не бывать.
Не целуй меня, усталую,
Смерть придет поцеловать.
Дни томлений острых прожиты
Вместе с белою зимой...

Таким образом кажется вся архитектоника смыслов и тона заключенной в границы определенной амплитуды колебаний.

Но в заключение резко-крикливый, эмоциональный вопрос, так не подходящий к выдержанному до сих пор тону стихотворения, с одной стороны, ставит «собеседника» оценочно в параллель с новым лицом драмы и — вследствие этого облекает речь новым кружевом эмоций и представлений; — ас другой стороны, рождает впечатление искусственно-сдержанной маскировки истинного тона в начале и поэтому иной отблеск набрасывает на значение всех ранее воспринятых заявлений героини:

Отчего, отчего же ты
Лучше, чем избранник мой...

Впрочем, прием неожиданных скачков из одной тональной плоскости — все ярче и ярче раскрывающейся и напрягающей-

ся — в другую контрастную, имеет в стиле Ахматовой разнообразные вариации. Их анализ и классификация, чрезвычайно, существенные для характеристики поэзии Ахматовой, не дали бы ничего принципиально нового в дополнение к тому, что указано. Пусть сами стихотворения перечнем своим говорят вдумчивому читателю о тех нюансах в применении этого приема, которые в них заложены: «Белой ночью» (Вечер, 49), где наблюдается резкий слом акцентно-семантической вершины:

...И знать, что все потеряно,
Что жизнь — проклятый ад.
О, я была уверена,
Что ты придешь назад!..

«Не будем пить из одного стакана» (Четки, 24), где речь, оберегающая «покой», внезапно завершается страстным выкриком:

И если б знал ты, как сейчас мне любы
Твои сухие, розовые губы...

«Для того ль тебя носила».., где «причитанье», обращенное непосредственно к лицу, которое оплакивается, неожиданно сменяется частушечной песней (Б. Стая, 66);

«Это просто, это ясно... (Anno Dom., 72), где горестные эмоциональные вопросы — убеждения получают внезапно контрастный отклик:

О, как весело мне думать,
Что тебя увижу я!..

«Пусть голоса органа снова грянут».., где трагически нарастающий пафос символики разрешается в спокойно-примиренном, неожиданном заявлении:

А я иду владеть чудесным садом,
Где шелест трав и восклицанья муз.

(*Anno Dom., 21*) и т. п.

Конечно, вся та «среда», которая определяет восприятие речи, может быть учтена в художественном замысле и независимо от той «игры» тональностями, для которой открывается простор неожиданной сменой ее аксессуаров. Необычность обстановки и без всяких внезапных сниманий с нее покрова своеобразно окрашивает речь побочными ассоциациями. Вот почему Ахматова многие стихотворения строит в форме речей умершей — погребенной или погребаемой. Так, по крайней мере,

осмысляется обстановка из указаний самих стихов. Понятно, что в таких стихотворениях эмоциональный смысл самих символов преднамеренно затенен. Ведь чем проще, «простодушнее», так сказать, символика этих «посмертных» стихов-речей, тем эмоционально-напряженнее она звучит среди такой необычной обстановки. Вот обращение «трупа холодного» к «ветру»: «Хорони, хорони меня, ветер» (Вечер, 51—52); речь к «милому» перед сосновой кроватью (Anno Dom., 22); стихотворение в форме обращения к «веселому» мальчику — в костеле — при прощании с умершими (Четки, 36—37); разговор с самой собой перед смертью (Anno Dom., 76 и т. п.). Таким образом, пред нами — не только своеобразный литературный прием «развертывания сюжета» с конца (если можно так выразиться), но и тенденция к использованию в целях эстетики слова тех напряженно-эмоциональных переживаний, которые связаны с представлениями об известной обстановке речи.

И Ахматова иногда, рисуя обстановку действия, резко обособляет себя как рассказчицу от обычных условий говорения: «В то время я гостила на земле»... (Четки, 79).

IX. НАМЕКИ, НЕДОМОЛВКИ, ЭВФЕМИЗМЫ

Поэзия Ахматовой — поэзия намеков, эмоционально-недоговоренного, смутных указаний. Но в этой особенности скрываются две различные тенденции стиля, которые, имея общий ярко выраженный эмоциональный характер, могут и не соединяться вместе.

С одной стороны, та форма речи, которая доминирует в ее поэзии, форма непосредственного обращения героини к «милому», к интимным друзьям, форма личного «дневника» и т. п., обязывает к обилию неопределенных указаний. Происходит своеобразный эстетический «обман»: речь строится с установкой на одно восприятие, на восприятие «своих людей», которым многое понятно с полуслова, но с объективным расчетом — попасть в другое. Недоговоренность, обилие местоименных указаний — вследствие этого — не раскрываются конкретно, а лишь, так сказать, эмоционально восполняются субъективными роями ассоциаций. Это все — стилистические приемы, обусловленные замкнутой формой интимного рассказа. И их надо вскрыть отдельно от другой системы эмоциональных недомолвок.

А этот другой принцип — принцип своеобразного эмоционального эвфемизма*, в определенной композиционной функции ослабления эмоционального тона, который грозовыми раскатами выступает лишь в конце стихотворения. Словесные выражения подбираются таким образом, что в них заключены смутные предчувствия, трагические намеки, которые звучат в начале робко и неопределенно и в дальнейшем ряде словосочетаний иногда даже контрастно затеняются. Дело в том, что в самих символах этих — непосредственно ощущаемого горестного «чувственного тона» нет. Иногда он не падает на них даже со стороны последних фраз. Однако — потенциально они хранят в себе силу выступить в качестве возбудителей напряженно-скорбных эмоциональных впечатлений — ввиду своей соотносительности с семантической сферой явно трагических слов. Однако эта потенциальная направленность их в эту сторону может и не реализоваться. Даже наоборот: в некоторых случаях она явно используется в целях контрастного разрешения намеков. Вследствие этого необходимо оговориться, что имя «эмоционального эвфемизма» за этим принципом словоупотребления можно укрепить лишь в условном смысле.

Таким образом, в этой краткой главе — две части.

1. В речи, обращенной к «милому» или вообще к хорошо знакомому человеку, тем более в дневнике, который пишется для себя, нет необходимости называть все вещи их именами или их описывать, достаточно на многие из них указать, и будет понятно, кому это нужно. А другие (resp. читатели) должны догадываться о смысле таких указаний из последующих (сюда относящихся) намеков, а то просто — воспринимать их как эмоционально настраивающие аксессуары интимно-взволнованной речи, которая чужда логической определенности и точности. От этого беспорядочно-смысловая судорожность речи иногда становится еще напряженнее, еще аффективнее.

Напр.:

Я пришла сюда, бездельница,
Все равно мне, где скучать!..

Далее — слегка открывается реальное содержание этого указания:

На пригорке дремлет мельница.

* Кое-какие замечания о разных формах эвфемизма см. в книге Nyrop'а «Das Leben der Worter». Leipzig, 1903.

Однако потом опять эмоциональный комментарий к еще не описанному пейзажу:

Годы можно здесь молчать.
(*Четки, 108*)

Ср.:

Как светло здесь и как бесприютно!
Отдыхает усталое тело...
(*Четки, 90*)

И мнится — голос человека
Здесь никогда не прозвучит...
(*Б. Ст., 36*)

Все это создает своеобразную эмоциональную гамму, впечатление встревоженной речи при обстановке и обстоятельствах, которые сначала эмоционально-непосредственно (и, следовательно, для постороннего — загадочно) указываются и лишь потом как бы мозаично складываются из кусков.

Ср.:

Здесь все то же, то же, что и прежде.
Здесь напрасным кажется мечтать.
В доме, у дороги непроезжей,
Надо рано ставни запирать...
(*Четки, 41*)

Ни в лодке, ни в телеге
Нельзя попасть сюда...
(*Б. Ст., 11*) и т. д.

Следовательно, иллюзии полного психического «перенесения», проникновения в сферу говорящей героини никогда не может быть у читателя*. И оттого прежде всего, что в тех стихотворениях, где аксессуары обстановки и действий обозначены указательными местоимениями и наречиями, эти слова с семантической точки зрения являются заместителями имен в их номинативной функции, т. е. для символизации определенного конкретного предмета и явления. А между тем в тех случаях, когда в динамическом течении речи постепенно сбрасы-

* Ср.: у Томпсона в «Общем языковедении» главу: «Внешние условия, благодаря которым слово может обозначать конкретное явление, или может иметь одно из разных значений или одну из разновидностей значения».

ваются эмоционально-указательные покровы с действия, с «сюжета», — содержание местоименных указаний более или менее раскрывается лишь к концу речи, т. е. к тому моменту, к которому характер восприятия уже устанавливается как напряженное ожидание разгадки. И почти всегда остается весь конкретный смысл недоуясненным; впечатление недоговоренности не исчезает, а лишь смягчается частичным раскрытием фона действия. Для того, чтобы более рельефно выставить эту черту, — достаточно одного примера.

Мальчик сказал мне: «как это больно!»
И мальчика очень жаль.

Загадка дана. Правда она — в реплике мальчика, не в словах самой героини. И может быть, формально удобнее было бы говорить о ней в главе: «Гримасы диалога». Но по существу этот способ построения речи одинаково характерен для всех форм стиля Ахматовой. Что обозначает «это», не ясно никому, кроме мальчика и героини. Однако дальше речь идет — не на пояснение этого, а на контрастное освещение боли воспоминаниями о прошлом.

Еще так недавно он был довольным
И только слыхал про печаль*.

Ожидание есть, что, наконец-то, раскроется это, теперь боль причинившее мальчику. Но вам преподносится ссылка на ваше всеведение:

А теперь он знает все не хуже
Мудрых и старых вас.

Местоимение «определенного количества» (термин Г. А. Ильинского) «все» — нисколько не разъясняет загадочного указания — «это». Ведь нам — мудрым и старым — известно все, но кроме того, что скрывается под словом «это».

Ахматова продолжает описывать изменения внешности мальчика, происшедшие под влиянием этого:

Потускнели и, кажется, стали уже
Зрачки ослепительных глаз.

---

* Ср.: Еще так недавно-странно
Ты не был седым и грустным.

(*Четки, 90*)

Но вот она в заключение открывает то, что «знает», и — любопытно — в форме дополнения к приложению, на этот раз связанному с символом — боль (ср.: как это больно).

Я знаю: он с болью своей не сладит,
С горькой болью первой любви.

(*Четки, 35*)

Не надо думать, что на неопределенности смысла, обусловленной употреблением указательных частиц и местоимений по отношению к словесно не названным «предметам», всегда строятся загадки композиции у Ахматовой, загадки, которые в исходе стихотворения получают разрешение. Иногда загадочная неопределенность этого рода остается нераскрытой до конца, и на ней покоится острота эмоциональных впечатлений от невыраженного, но смутно угадываемого или лучше — предчувствуемого смысла. Особенно ярким примером может служить стихотворение «Ночью» (Anno Dom., 90). Там сначала даны два эффектных сопостановления — одно с прямым параллелизмом частей («месяца — чуть живого» и «угрюмого часового»), другое — с контрастным отношением членов, которые сами в себе осуществляют эмоциональные диссонансы, образуя оксюморное сочетание «фраз».

Идет домой неверная жена,
Ее лицо задумчиво и строго.
А верную в тугих объятьях сна
Сжигает негасимая тревога.

А далее проекция героини в себя и двусмысленное отрицание эмоционально метафорического смысла этих картин.

Что мне до них? Семь дней тому назад,
Вздохнувши, я прости сказала миру,
Но душно там (где?), и я пробралась в сад
Взглянуть на звезды и потрогать лиру.

Так изломно разрушено впечатление от ранее воплощенных обзоров. И вместе с тем дымкой неопределенных указаний («душно там»...) заволокся лик самой поэтессы, так внезапно выглянувший и отодвинувший ранние картины, которые представлялись в начале как объективные отражения точного мира. Особенно томительны бывают эмоциональные впечатления от неопределенных указаний тогда, когда стихотворение направлено к «собеседнику», который остается скрытым до конца. Создается иллюзия, что обращение дано к «непосредст-

венно — второму лицу», следовательно, может относиться и к читателю вообще, ко «мне». И тогда еще острее поражает неразгаданность указаний.

Я места ищу для могилы.
Не знаешь ли, где светлей?
Так холодно в поле. Унылы
У моря груды камней.
А она (кто?—неизвестно) привыкла к покою
И любит (теперь? или вообще? умершая?) солнечный свет.

Дело, конечно, — не в такой примитивно-голой рационализации, которая может напомнить Андрея Шемшурина («Валерий Брюсов и русский язык»), но в выяснении тех языковых причин, которые непривычно поражают эстетическое восприятие.

И эта неопределенность указаний не только направлена на лица и предметы, на обстановку вообще, но она же окутывает действия и эмоции, когда они описываются путем ссылок на прошлое, читателю неизвестное. Вполне понятно, что в этих случаях намеренно подбираются слова — самые простые и мало знаменательные в силу своей общности. Они дополняются ссылкой па их индивидуальный характер в прошлом. И вот загадочное значение таких сочетаний приходится распутывать из контекста. И чем напряженнее круг ассоциаций, падающих на них из окружения, «тем томительнее бывает и сложнее интуитивно влагаемое в эти слова содержание.

Неужели ты обидишь
Так, как в прошлый раз?
У тебя светло и просто.
Не гони меня туда.
Где под душным сводом моста
Стынет грязная вода...

(*Четки, 30*)

А во флигеле покойник,
Прям и сед, лежит на лавке,
Как тому назад три года...

(*Б. Ст., 69*)

Понятно, что далеко не всегда у Ахматовой «недоговоренность» этого типа обусловлена мнимо-известным значением указаний. Когда речь обращена вообще к читателю или, вернее, свободна от всяких обращений, то рассказчица, как бы маскируя свое участие в передаваемом событии, говорит об оп-

ределенных, конкретных вещах, называя их собственными их именами, но зато недостаточно полно их определяет. И лишь к концу показываются местоимения — теперь уже «притяжательно»-личного характера, и тогда ситуация разъясняется:

Со дня Купальницы-Аграфены
Малиновый платок хранит,
Молчит, а ликует, как царь Давид...

«Почему сие важно, в-пятых»? О «малиновом платке», конечно, ни у кого не возникает никаких «гнусных» подозрений (напр., что он для нюхательного табаку): его охраняет имя «Купальницы-Аграфены» и сравнение его обладателя с ликующим царем Давидом.

Ср. параллельное место:

Или стану просить у знахарок
В наговорной воде корешок
И пришлю тебе страшный подарок,
Мой заветный душистый платок.

(*Anno Dom., 18*)

Но все же малиновый платок, чтобы стать соединительным звеном романа, должен найти свою хозяйку. Ведь ясно, что речь идет не о малиновом платке вообще, а об одном известном. И вот теперь «верную службу служит» местоименное определение: мой.

Приду и стану на порог,
Скажу: «Отдай мне мой платок».

С этой формой употребления слов — в конкретном «индивидуально-неопределенном» (термин Томсона) значении — без всяких поясняющих определений — необходимо сопоставлять и также случаи, когда прекрасно известный рассказчице «предмет» («лицо») она в целях тех же художественно-эффектных воздействий на восприятие — обозначает общим «термином».

Напр.:

Все, как раньше: в окна столовой
Бьется мелкий метельный снег.
И сама я не стала новой,
А ко мне приходил человек.

Эмоционально-безразличные ассоциации, которые возникают при этом «индивидуально-неопределенном» обозначении лица —

путем указаний на его принадлежность к породе людей (ср. подчеркнутый синтаксически контраст с этим словоупотреблением остальной символики первой строфы) резко отталкиваются последующим раскрытием содержания символа — «человек» в данном его применении.

В несколько измененной формулировке близкие рассуждения привилось бы воспроизводить и для истолкования семантических явлений в таких цитатах:

Стали ночи теплее, подтаивал снег,
Вышла я поглядеть на луну,
И спросил меня тихо чужой человек
Между сосенок встретив одну.

(*Anno Dom., 66*)

Любопытна и этом стихотворении вообще преднамеренная затушевка психологической обстановки, создающая полную неопределенность фона действия:

Были весны и зимы, да что-то одна
Мне запомнилась только весна*.

2. Другой вид недомолвок, создающих загадки, состоит в словесном кружении около центрального понятия, которое остается не названным. Ряд символов, условный смысл которых уже раскрылся в ранних стихотворениях Ахматовой, затем как бы избегается поэтессой — в силу определенности связанных с ними ассоциаций. Ведь в каждом из таких слов в одном можно уже заранее прочитать целую драму. И вот Ахматова под влиянием этого прибегает к символам, лишь намекающим на эти трагические слова и включенные в них значения. Она не прямо говорит о соответствующих предметах, а как бы кружится около них. Эмоциональные впечатления поэтому то тревожно направляются в сторону трагических намеков, то — в виду неопределенности и скрытости их — сначала как бы пробегают мимо них, чтобы затем еще ярче и смущеннее их осоз-

---

* Не буду останавливаться на той неопределенности, которая обусловлена новым называнием всем известного «предмета» — как бы в акте его нового восприятия:

А я, закрыв лицо мое,
Как перед вечною разлукой,
Лежала и ждала ее,
Еще не названную мукой.

(*Б. Ст., 27*)

нать. Создаются волнующие переливы смутных предчувствий и их обманов.

Лишь один ряд примеров приведу в качестве иллюстраций. «Осень» для Ахматовой — могила любви:

Муза ушла по дороге
Осенней, узкой крутой...
Я долго ее просила
Зимы со мной подождать
Но сказала: «Ведь здесь могила,
Как ты можешь еще дышать?..

— пора разлук.

Естественно, что прямое указание на осенний пейзаж сразу же определяло бы сюжет и характер его развития.

И вот Ахматова лишь тайными намеками подготовляет к разгадыванию эмоционального тона и развязки встреч и свиданий. Напр., в стихотворении:

В последний раз мы встретились тогда
На набережной, где всегда встречались...

— смутные указания на осенний пейзаж даны лишь в рассказе о содержании разговора с «милым» и в описании боязни наводнения.

Была в Неве высокая вода,
И наводненья в городе боялись.
Он говорил о лете...

Но так как это описание не проецируется сразу в мысль об осени, а воспринимается путем непосредственного осмысления данных символов, то представление о разлуке сразу не всплывает, как неразрывно ассоциированное с ним, а лишь туманно предчувствуется.

Точно так же близость осени — разлуки описывается не непосредственно, а через намекающие на нее приметы или через эпитет к имени существительному, которое, сливаясь с определением в один символ, кажется свободным от трагической окраски:

Все сильнее запах спелой ржи...
Иволги кричат в широких кленах,
Их ничем до ночи не унять...

(*Четки 34*)

Ср.:

Я слышу иволги всегда печальный голос
И лета пышного приветствую ущерб...
Но неожиданная ночь
Покрыла город предосенний.

(*Б. Ст. 49*)

И в тайную дружбу с высоким,
Как юный орел, темноглазым
Я, словно в цветник предосенний
Походкою легкой вошла.
Там были последние розы...

X. ГРИМАСЫ ДИАЛОГА

Большинство стихотворений Ахматовой — выдержки из монологов, в которых развивается драма ее героини. Недостающие звенья словесных цепей, отрезки которых организуют замкнутую композицию стихотворений, угадываются по намекам, рассеянным в речи и сгущающим эмоциональные впечатления. Однако эмоциональный рисунок художественного произведения, выдержанного в строго монологической форме, при его краткости и при узости круга тем — мог показаться монотонным. Правда, — новеллистический «сказ», к которому прибегает Ахматова, принципиально связан с чередованием разных видов стилистических построений. Однообразия — в пределах одной целостной композиции — легко избежать здесь при посредстве причудливой архитектоники смыслов, обусловленной сменой форм стиля. Но зато грозила опасность трафарета, повторения одних и тех же пересечений словесных рядов, при переходе от стихотворения к стихотворению со сходным циклом тем. И этой опасности не избежала Ахматова.

Но она приняла против нее одну решительную меру: обратилась к помощи «диалога», как особой разновидности речи, внедрение которой в «повествование», в «монолог» могло пестро расцвечивать эмоциональную канву художественного произведения. Открылись возможности эмоциональных эффектов, которые обусловлены отношением стиля диалога к общему тону повествования и особенностям чередования реплик в диалоге, его строением.

Конечно, роль диалогической речи в структуре стихотворений Ахматовой разнообразна. И ее подробное описание поневоле приходится сократить до общей характеристики — с тем, чтобы остановиться упорней на своеобразиях в построении диалога и на эстетической их значимости.

1. Иногда диалог определяет композицию стихотворения, низводя «сказ» до описания обстановочных деталей, «ремарок». Однако в таких случаях часто чередования лаконических реплик, прерывистого «разговора» в собственном смысле нет, а бывает чрезвычайно сложное сплетение элементов монологической и диалогической речи, пересечение в разных направлениях нескольких психологических и речевых плоскостей. Поэтесса одновременно может выступить и в качестве рассказчицы, набрасывающий фон действия, и участницы диалога, причем ее реплика разрастается в монолог, который вновь включает в себя куски диалогической речи (ср.: «Сжала руки под темной вуалью»). Чаще структура более проста: воспроизводится только одна «беседа» в непосредственно драматической форме, то с внедряющимися указаниями на обстановку и лица («отрывок»), то лишь с заключительной ремаркой автора («Я пришла тебя сменить, сестра»... Четки, 66—67), то без всяких посторонних примесей («Голос памяти», «Где, высокая, твой цыганенок»?).

И в таких стихотворениях, где ядро составляет драматический диалог — с разросшейся речью одного из участников его, необходимо различать у Ахматовой два типа. В одном из них таким участником бывает природа в своих явлениях — «шепот осенний», «кто-то во мраке дерев незримый» и т. п. Ясно, что это — лишь своеобразный прием эмоционального напряжения, так как героине приходится выслушивать повесть о своей личной драме от сочувствующей природы и откликаться на ее изъявления. В другом — более оригинальном — собеседники выступают неожиданно-неизвестные читателю. Вопрос или монолог одного из них, вызывающий ответную речь и сразу вводящий in medias res, оказывается ничем не мотивированным; общая ситуация представляется загадочной и лишь постепенно воссоздается по указаниям, рассеянным в монологе главного героя (или героини) новеллы*.

Таким образом, в композиции стихотворений этого рода, как бы выпадающих из общего цикла «автобиографических записок» и монологов героини, апперцепционный фон ничем не предопределен. Слова сперва скользят по сознанию, готовые

---

* О диалогической речи можно найти замечания, напр., в книге Van Hinnekene'a, Leo Spitzer'a, Os. Laurié «Le language et la verbamanie» (Paris, 1921), в статье Л. П. Якубинского в сб. «Русская речь» и в работе А. Белецкого «В мастерской художника слова» (ср. также у Финкеля в брошюрке о языке и стиле Ленина).

направиться то в одну, то в другую сторону и сплестись в разнородные гирлянды. Лишь по мере раскрытия ситуации устанавливается более или менее однородный характер восприятия, так сказать, «постперцепция».

Те приемы художественного сплетения, те композиционно-семантические узоры, которые заполняют канву монолога, в этом цикле стихотворений вовлекаются в новую схему построения, так как каждая из составляющих диалог речей, подчиненная общим тенденциям Ахматовского стиля, в то же время должна постоянно перекликаться с предшествующей ей речью или влиять на последующую.

2. В другой группе стихотворений «диалога» тоже нет совсем: «сказ» — часто с обращениями и с лирическими воззваниями, но в него внедрены «чужие» слова. Это или краткое замечание «его», которое иногда и составляет композиционный стержень стихотворения, обслаиваясь со всех сторон эмоциональными излияниями и контрастными воспоминаниями*, или— длинная «речь», монолог, направленный к героине. В последнем случае — роль рассказчицы, по-видимому, должна бы сводиться к описанию обстановки и действующего лица. Так и бывает. Но Ахматова характерный для нее прием «сокрытия лица» применяет и здесь. Вследствие этого композиция стихотворения чрезвычайно усложняется: в его семантическом рисунке пересекаются два речевых плана — сказ героини и точное воспроизведение взволновавшего ее монолога; — и при этом оба они первоначально даны в искаженном, так сказать, или лучше — «обманном» эмоциональном освещении, так

---

* Ср.: Высоко в небе облачко серело,
Как беличья расстеленная шкурка.
Он мне сказал: «Не жаль, что ваше тело
Растает в марте, хрупкая Снегурка».
В пушистой муфте руки холодели,
Мне стало страшно, стало как-то смутно...

(*Вечер, 21*)

Под лампою зеленой
С улыбкой неживой.
Друг шепчет: «Сандрильона,
Как странен голос твой».

(*Четки, 17*)

Ясно, что в обоих этих случаях словесные образы Снегурки и Сандрильоны — своего рода метафорические стержни, на которые нанизывается символика личных переживаний героини.

как — вследствие загадочности «лица», речь которого о героине повествует, — эмоциональные предчувствия направляются — зигзагами — не к той разгадке, которая как бы принужденно «выбрасывается» в заключение. Так:

Три раза пытать приходила...

Кто? — конечно, она. Лицо — но не названо имя. Вот дальше — открывается внешний облик в описании видения:

Я с криком тоски просыпалась
И видела тонкие руки
И красный (потом он стал темным. — *В. В.*)
насмешливый рот.

При кажущейся внешней определенности монолог произносится — неизвестно — кем. Призраком, тенью? Но чьей?

Внешнее раскрытие в намеках продолжается и дальше, сопровождаясь острым эмоциональным освещением. Но лишь в самой последней строке — в патетическом воззвании к загадочному видению приподымается занавес над ликом (не внешнезрительным, а внутренним) говорившей, которая теперь узнается и по действию своему, предопределенному эпитетом (насмешливый рот):

О, ты не напрасно смеялась,
Моя непрощенная ложь!

В тех же случаях, когда в стихотворение-«сказ» внедрена единственная короткая реплика, оторвавшаяся от какого-то разговора и положенная в основу композиций, как памятный отголосок одного из явлений «жизненной» драмы героини, — ее семантические роли в общей структуре целого разнообразны.

Чаще всего она раскрывает амплуа рассказчицы-героини, тот образ, в который она воплотилась на данный раз. Лишенная возможности прямо характеризовать себя, «представляться» собеседнику, героиня рассеивает в своем сказе разрозненные стилистические детали, которые оставались бы загадочно-неопределенными, если бы собеседник — в обращении к ней — не называл ее по «имени», сконцентрировав детали в один образ. «Имя» это — или метафора, которая затем и реализуется к судьбе героини, или название роли ее в данной «пьесе».

Напр.:

...Друг шепчет: «Сандрильона,
Как странен голос твой».

Ср. далее:

Ах, кто-то взял на память
Мой белый башмачок...

(*Четки, 17*)

Шутил: «Канатная плясунья,
Как ты до мая доживешь?»

Ср.— детали:

Как мой китайский зонтик красен,
Натерты мелом башмачки,
Оркестр весело играет,
И улыбаются уста.
Но сердце знает, сердце знает,
Что ложа пятая пуста.

(*Ibid., 71*)

В иных стихотворениях, напротив, «замечание», врезавшееся в рассказ, создает «загадку», если оно — в зачине («Мальчик сказал мне: Как это больно») или, напротив, ее разрешает, когда оно замыкает стихотворение. Вот — пример:

Со дня Купальницы-Аграфены
Малиновый платок хранит.
Молчит, а ликует, как царь Давид...
В морозной келье белы стены,
И с ним никто не говорит.

Был бы здесь обрыв, и все бы недоумевали о странностях «его», хранителя малинового платка. Но в заключение героиня приводит одну из реплик своего будущего разговора с ним, и дело более или менее становится ясным:

Приду и стану на порог,
Скажу: «Отдай мне мой платок».

В отдельных композициях внедряющиеся «слова» милого осуществляют острое эмоционально-контрастное сопоставление. Таково стихотворение:

Пока не свалюсь под забором
И ветер меня не добьет,
Мечта о спасении скором
Меня, как проклятие, жжет...

(*Anno Dom. 40*)

Рисуя свою участь в трагически-мрачных красках, героиня горит в огне мечты и ожидания:

Уверенно в дверь постучится
И, прежний, веселый, дневной,
Войдет он и скажет...

И вот «его» слова, раскрывая содержание мечты (то — мечта о прощении), в то же время совершенно неожиданно характеризуют и состояние героини, как состояние уже простившей. И тот контраст, который эффектно подчеркивал разницу между участью ее — готовой «свалиться под забором» и лишь сердце свое бережно хранящей в ожидании минуты прощения, —и представлением его — «веселым, дневным», осложняется новыми эмоциональными впечатлениями от этих слов вернувшегося «милого»:

...Довольно,
Ты видишь, я тоже простил.

Но, помимо «реплик милого», очень часто, как заключительный аккорд стихотворений, в поэзии Ахматовой звучат слова предметов «искусства и природы». Поют голоса скорбных скрипок, «за окном шелестят тополя», «говорят, смеясь, зеркала». Их короткие речи, обращенные к героине, осуществляют те же функции, что и «милого» речи. Они то контрастно замыкают речь героини, побуждая ее к иному тону «сказа» и окутывая ситуацию новыми эмоциональными нюансами:

А скорбных скрипок голоса
Поют за стелющимся дымом:
«Благослови же небеса,
Ты первый раз одна с любимым»...

то завершают драму контрастным сопоставлением соперниц, перекликаясь с зачином рассказа героини и образуя эффектную антитезу:

Завтра мне скажут, смеясь, зеркала:
«Взор твой не ясен, не ярок...».
Тихо отвечу: «Она отняла
Божий подарок».

(*Четки, 113*)

то окончательно разрешают загадку сюжета:

А за окном шелестят тополя:
«Нет на земле твоего короля».

(*Ibid., 11*)

3. И, наконец, есть третья группа стихотворений, где прерывистый диалог — с частым перебоем реплик — является цент-

ром художественных устремлений поэтессы. Он уже не служит целям композиционного сдвига «сказа», не составляет «конечной» прицепки и не выступает, как эмоциональный импульс к «рассказу» обо всем эпизоде, с которым он связан в воспоминании героини. В этих стихотворениях диалог, входя органически в общую композицию стихотворения и осуществляя формами своего отношения к тону и содержанию «сказа» сложные эстетические эффекты, в то же время строится по особым, присущим ему самому схемам и имеет свои семантические особенности.

Но прежде чем касаться их, необходимо отвлечься от того цикла «новелл», в которых сравнительно много действия.

Здесь диалог своим прерывисто-лаконическими, взволнованными репликами — с быстрыми изломами интонаций — служит лишь пояснением действий, обостряя восприятие смены разных стадий происшествия и эмоционально освещая его течение (ср. стихотворение «Побег»). Особенный интерес представляет изучение тех стихотворений, где само действие заключено в диалоге, к чередовании реплик. И вот исследование принципов строения диалога в них должно свестись к двум проблемам: 1) к вопросу об отношении тона диалога и словесного состава его реплик к формам сказа и о сочетаниях «фраз» в пределах одной реплики; 2) к вопросу о системе чередования реплик.

1. Тон диалога обычно подготовлен сказом, в котором обозначаются аксессуары обстановки. Но это навеянное ожидание вдруг разрушается: диалог начинается с «шаблонных» фраз, которые привычно ассоциированы с соответствующим моментом и обстановкой, и тем семантически бесцветнее, что «собеседник» бывает скрыт. Однако к этому зачину не менее внезапно прицепляется эмоционально-напряженная формула — скажем — любовного признания.

Характеризовать ответную реплику не приходится: она, как всегда, у Ахматовой контрастно-обрывна и диссонансно-лаконична.

Хочешь знать, как все это было? —
Три в столовой пробило.
И, прощаясь, держась за перила,
Она словно с трудом говорила:
Это все, ах, нет, я забыла:
Я люблю Вас, я Вас любила
Еще тогда.
«Да...».

Таким образом, построение реплики сводится к склейке фраз-шаблонов из разнопредметных диалогических плоскостей. И из этих диалогических клише, неожиданно соприкоснувшихся — в одном плане, рождается эмоционально-оксюморное новообразование реплики. Сходный пример представляет «реплика» умирающего «раба Божия» к простившей его возлюбленной:

Хорошо, что ты отпустила,
Не всегда ты доброй была.

(*Б. Ст., 75*)

В первой строке — своеобразие состоит в двойственности смыслов, которые в данной ситуации могут быть вложены в слово «отпустила». С одной стороны, все фразовое сочетание может быть воспринято как одобрение отпуска на волю, и тогда вся реплика была бы шаблонно сконструированной — без установки на преобразование отдельных ее составных частей. Семантические эффекты в этом случае сводились бы к тому, что эта реплика попала в необычную обстановку. Она звучала бы странно и с новыми смысловыми ассоциациями, вобрав в себя эмоциональные отражения символики предсмертной. Но, с другой стороны, слово — «отпустила» допускает, перекликаясь с вопросом: «ты простить не можешь?» толкование в смысле «отпусти прегрешения наши», так как ведь объект при этом глаголе не указан. И тогда вся реплика предстанет склеенной из двух разнородных частей—

Однако бывает обратное отношение: диалог всем своим содержанием и тоном решительно противоречит «сказу» героини, воспроизводящему аксессуары обстановки и обвевающему заранее «разговор» личными эмоциональными реакциями на воспоминание о нем. Поэтому восприятие диалога делается контрастно-противоречивым; с одной стороны, он новый смысл влагает в предшествующий рассказ героини, как бы сбрасывая маску с стыдливо прятавшихся слов; с другой стороны, он сам представляется не реальным, а стилизованным: за его простотой и лаконизмом чуется преломленность в «кривом зеркале» искусства, символистическая обобщенность:

Стали ночи теплее, подтаивал снег,
Вышла я поглядеть на луну,
И спросил меня тихо чужой человек,
Между сосенок встретив одну:
«Ты не та ли, кого я повсюду ищу,
О которой с младенческих лет,

Как о милой сестре, веселюсь и грущу?»
Я чужому ответила: «Нет».

(*Anno Dom., 66*)

Но нужно сказать, что в большинстве случаев Ахматова не строит вновь реплики, а только переносит диалогические шаблоны контрастно из одной обстановки в другую. И эффект такого контраста кроется именно в непривычном звучании знакомых реплик в неожиданно-сложной, трагической обстановке, которая своими эмоциональными отражениями совершенно преобразует восприятие этих клише, делает их страшно-напряженными. Лучшим примером может служить строение диалога в стихотворении:

Бесшумно ходили по дому,
Не ждали уже ничего...
Меня привели к больному,
И я не узнала его...

И вот в контраст этой трагической обстановке близкой смерти диалог начинает строиться в традиционных тонах — «разговора» перед отъездом:

Он сказал: «Теперь слава Богу».
И еще задумчивей стал:
«Давно мне пора в дорогу,
Я только тебя поджидал».

Но затем к этой реплике приклеиваются символы «предсмертного томления» — однако освобожденные от всякой аф-фективности тона, продолжающие все ту же «задумчивую» речь.

Так меня ты в бреду тревожишь,
Все слова твои берегу.

И вопрос, который должен быть вершиной трагического напряжения, звучит в том же спокойно-задумчивом тоне и даже своей синтаксической формой создает иллюзию покорной примиренности:

Скажи: «Ты простить не можешь?»
И я сказала: «Могу».

Но этот лаконизм безразличия получает напряженно-трагический характер от следующей за ним «сказовой» символики преображения мира под влиянием сцены прощения:

Казалось, стены сияли
От пола до потолка...

Таким образом, в этих случаях «творчество» поэтессы сводится к своеобразной системе мозаического складывания кусков. И этот же принцип еще рельефнее обнаруживается в перебое реплик.

Диалог строится таким образом, что лаконические реплики не попадают в тон друг другу. Между ними разорвана непосредственная смысловая связь — или, скорее, она — с логической точки зрения контрастно-противоречива. Собеседники смотрят в глубь друг друга как бы поверх слов. И этот разрыв реплик, усиливающий впечатление трагического напряжения, подчеркивается описанием со стороны рассказчицы, воспроизводящей диалог, — внешних эмоциональных выявлений, которыми сопровождался разговор.

Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
Все, что было. Уйдешь, я умру».
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: «Не стой на ветру».

Это — простейший случай, так как внешняя ситуация, обстановка диалога и его участники в своих ролях — уже определились.

Но в иной композиции диалог заполняет центральную часть стихотворения. Апперцепция его еще не установилась, потому что он не прикреплен ни к какой определенной ситуации. Ахматова при этом намеренно затушевывает истинную роль «собеседника» при подготовке к диалогу.

...Ко мне приходил человек.
Я спросила: «Чего ты хочешь?»

(*Четки, 75*)

Так воспроизведен шаблонный зачин «деловой» беседы с каким-то посетителем, с одним человеком.

Однако далее начинаются необычайные скачки реплик, которые странно (и эстетически впечатлительно) противоречат шаблонно-деловому началу диалога. И опять в них характерны тональные диссонансы.

Он сказал: «Быть с тобой в аду».
Я смеялась: «Ах, напророчишь
Нам обоим, пожалуй, беду» *.

---

* Ср.: Мы прощались, как во сне,
Я сказала: «Жду».
Он, смеясь, ответил мне:
«Встретимся в аду».

(*Вечер, 83*)

Но восприятие готово освоиться, и с этой формой диалога, отнесши его к особому разряду causerie*.

Для causerie, конечно, характерны лишенные трагического колорита, скорее вызывающие комическую реакцию «скачки» реплик, но все же в определенном направлении. И Ахматова оставляет простор для такого истолкования диалога. Поэтому-то на этот раз она не сопровождает воспроизведение разговора ясным описанием мимики, тембра голоса и т. п. условий, определяющих надлежащее восприятие значений реплик (я спросила... «он сказал»... «я смеялась...» — вот лаконические формулы перебоя реплик).

И тем неожиданнее обрыв темы диалогами и перевод его в новую плоскость. А чтобы не оставалось никакого сомнения в трагическом тоне и характере диалога, которые внезапно выступают из тени, поэтесса теперь подробно описывает и жесты, и позы, и мимику говорящего.

Но, поднявши руку сухую,
Он слегка потрогал цветы.
«Расскажи, как тебя целуют,
Расскажи, как целуешь ты».
И глаза, глядящие тускло,
Не сводил с моего кольца.
Ни один не двинулся мускул
Просветленно-злого лица.

Непопадание реплик в тон друг другу, стилизация разговора людей, будто бы не слышащих один другого, особенно рельефно обнаруживается в таком отрывке из поэмы «У самого моря»:

Сероглаз был высокий мальчик,
На полгода меня моложе.
Он принес мне белые розы,
Мускатные белые розы.
И спросил меня кротко: «Можно
С тобой посидеть на камнях?»
Я смеялась: «На что мне розы,
Только колются больно». «Что ж,
Он ответил, — тогда мне делать,
Если так я в тебя влюбился».
И мне стало обидно. «Глупый,
Я спросила, — что ты, царевич?»

Изучение принципов строения диалогической речи в новелле, еще не начатое в русской литературе, поможет раскрыть не

---

* causerie — непринужденный разговор (*фр.*).

только приемы ее сплетения со «сказом», но и те особенности, которые присущи ей как особой разновидности художественной речи, организующей драму.

В этих «семантических набросках» я пытался наметить путь разработки «некоторых, частных, но существенных вопросов символики художественной речи. Делать отсюда общие выводы я пока воздержусь. Мне не нравится «метод» широких деклараций, который все еще царит в сфере «проблем» поэтического языка. Не потому, что у меня нет «теоретического темперамента». Но вижу я: до сих пор все эти темпераменты носятся над хаосом «без руля и без ветрил». Для того, чтобы работа по изучению художественной речи была действительно плодотворной и научно целесообразной, необходимо стать в русло тех лингвистических достижений, которые совместными усилиями филологов и лингвистов скоплены. Одного интереса к живой речи, языкового чутья недостаточно. Нужно общелингвистическое, методологическое «воспитание». Куда ни относить стилистику — к лингвистике ли, к поэтике ли, как одной из историко-литературных дисциплин, без широкой лингвистической подготовки не может быть ее научного построения. Пример налицо: несмотря на тот интерес и успех, которые встречают русские работы по изучению поэтического языка, их научная ценность в большинстве случаев сомнительна (например, работы В. М. Жирмунского, Л. Гроссмана и др.). Даже книжка Ю. Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка», в которой автор пытался при конкретном толковании семантических вопросов опираться на некоторые лингвистические труды по семасологии (Вундта, Розвадовского, Бреаля, Розенштейна), при интересности отдельных иллюстраций не блещет ясностью и широтой общего лингвистического кругозора. Систематическая классификация материала, углубленный анализ отдельных сторон поэтической речи, не «рассуждения», а индуктивные построения на крепком фундаменте научно подобранных фактов, перенос на почву художественной речи тех методологических исканий, которые характеризуют современное движение лингвистической мысли, — вот неотложные задачи стилистики. Лишь как на призыв к их осуществлению, я смотрю на свои «наброски», которые с большими колебаниями выпускаю в свет.

Москва. 1923 г. Июля 25.



Э. ГОЛЛЕРБАХ

Образ Ахматовой

О тебе, о тебе, о тебе...

Н. Гумилев

Образ поэта, единый и цельный в своей внутренней сущности, дробится в восприятии читателей на множество разнородных отражений. Если бы возможно было воссоздать эти отражения в искусстве, перед нами прошла бы вереница условных образов, то впадающих в плохой шарж, то близких к крайней идеализации.

Едва ли, однако, интересна для нас читательская «аберрация», — мы не хотим видеть поэта в кривом зеркале. И есть исход: правду о поэте знают другие поэты.

В этой антологии мы собрали то немногое, что знают поэты об Анне Ахматовой. Пусть последняя истина им не ведома, пусть они владеют только обрывками правды (трудно угадать в тумане «образ мучительный и зыбкий»), но они — поэты, они имеют право внушать нам все, что им заблагорассудится. В разных ракурсах, в разных освещениях мерещится им образ Ахматовой, и где-то на грани сознательного и бессознательного, в чудесном слиянии познающего субъекта с объектом познания, возникают «двойники» Ахматовой, новые «Ахматовы», вызванные к жизни силою творческого пафоса.

Перед нами ряд портретов: какими средствами достигнуто их сходство с моделью? В какой мере они убедительны?

Какими бы средствами ни достигалось сходство, оно убедительно в той мере, в какой изобразительные приемы поэта соответствуют его духу, совокупности его творческих сил, — иначе мы не чувствуем искренности портрета.

В этом смысле собранные здесь стихи далеко не равнозначны. Мы предпослали им автопортрет Ахматовой, как исходную точку, как пробный камень для оценки других ее портретов.

В стихах Блока об Ахматовой мало общего с основным строем его поэзии. В блаженной «запутанности» этих стихов («не так страшна», «не так проста») звучат «карменовские» ноты блоковской лирики, но в их структуре есть что-то беспомощное, не соответствующее резкой, чуть-чуть плясовой ритмике стиха.

По четырехстопному хорею, словно по полу, усеянному гвоздями, проходит печальная цыганка. Не страшно и не просто звучит деревянная дробь последней строфы:

Не страшна и не проста я,
Я не так страшна, чтоб просто
Убивать; не так проста я,
Чтоб не знать, как жизнь страшна.

Блоковскому образу Ахматовой отчасти соответствует в живописи портрет Альтмана. Этот замечательный портрет нужно признать одной из заметнейших вех в истории русского искусства вообще и в развитии портретного художества в частности. Интересно сопоставить его с Серовским портретом Иды Рубинштейн, с которым его сближает не только сходство фигуры Ахматовой с телом «великой Иды», но и общность подхода к теме: в обоих случаях перед нами ярко выраженное искание стиля. Но в то время, как Серов в данном случае променял на стиль свой изумительный психологизм, Альтман сумел дать нечто всеобъемлющее: его портрет интересен и как явление стиля, и как психологический опыт, и, наконец, просто — как документ.

В поисках формы Альтман при всем своем «кубизме» сумел остаться реалистом, сделал крепкую, хорошо сколоченную вещь. Подчеркнутая худоба и угловатость модели согреты густым, сочным колоритом. Сходство дано не только внешнее, но глубоко интимное. Невольно вспоминаются строки о «безвольно просящих пощады глазах» и «чуть видном движении губ».

Другие ноты в лирике Ахматовой отметил Мандельштам. В тоне высокого трагизма, с лапидарностью подлинного поэта, он сказал всего несколько слов — о ложноклассической шали, о негодующей Федре. Он дал только фрагмент, но его восьмистишие останется навсегда в «галерее Ахматовой», как бронзовое изваяние.

В живописи к Мандельштамовскому «портрету» Ахматовой близок портрет О. Делла-Вос-Кардовской, с тою только разни-

цей, что «Федра» Кардовской создана для салона, а не для театральных подмостков. Это скорее светская женщина, чем героиня. Но музыка стихов Мандельштама явно звучит в этом прекрасном портрете.

Мандельштам, весь цельный и законченный, как камень, не отразил той раздвоенности в образе Ахматовой, которая сказалась в стихах Блока. Эту раздвоенность еще острее, чем Блок, почувствовал Кузмин. У него Ахматова одновременно и «голубка» (чего же проще?), и жуткая «ворожея» («страшная» у Блока).

Примечательно, что женские рифмы первой строфы Мандель-штамовской «Ахматовой» совпадают с первой рифмой стихотворения Кузмина: как интродукция, как некий камертон, звукосочетание е, л, а представляется в отношении Ахматовой исключительно удачным.

К мелодике Кузминских рифм примыкает (если можно говорить о звучании вещи) изящно-интимная статуэтка Ахматовой работы Нат. Данько (раскраска Е. Данько); это не просто «фарфоровая фигурка», но какая-то «затвердевшая» мелодия, почти формула.

В творчестве Гумилева образ Ахматовой просвечивает в целом ряде стихотворений, но иногда проблематично. Включенные в эту антологию, стихотворения наиболее определенны в смысле портретности. Для Гумилева, парнасца и акмеиста, все незаконченное и двойственное было невыносимо, и даже его собственная двойственность (экзотический авантюризм и православная религиозность) носила какой-то монолитный, гармоничный характер. Оттого и образ Ахматовой нарисован Гумилевым твердо и уверенно. В стихах «Из логова змиева» он словно гравирует этот образ, резцом вычерчивает его на меди, с холодной объективностью стилизует милые ему черты, зная, что стилизация дает право искажать действительность. Стихотворение это, превосходное по форме, уступает в лиризме другому, названному «Она», которое, если продолжать сравнение в терминах изобразительного искусства, похоже на мягкую, туманную пастель, где конкретные черты тонут в зыбкой «карьеровской» дымке.

Наш сборник носит портретный характер, и потому в него не вошли стихи, посвященные Ахматовой, но не относящиеся к ее творчеству и личности. Правда, иногда это отношение спорно: можно отвергнуть такое стихотворение, как «Петр в Голландии» Г. Иванова («Вереск», 1916); можно колебаться относительно «Возвращения» Гумилева («Колчан», 1916); но его

же акростихи включены в антологию в предположении, что их содержание находится в какой-то связи с именем, их скрепляющим. Нужно признать возможность «портретных» пейзажей, и не следует ли понимать пейзаж Адис-Абебы, как фон к портрету Ахматовой? Поэту, так любившему слово и так верившему в его чудотворную силу, достаточно было назвать имя, чтобы вызвать образ. Все остальное — только фон. На этом фоне, «в садах высоких сикомор и сумрачных платанов», среди душных красных роз, вырисовывается образ Ахматовой. Может быть, другой поэт свяжет ее образ с северным пейзажем, с березками Нестерова, со скорбными просторами Левитана, для него — субъективно — это будет также не случайный фон, это будет портретный пейзаж.

Второй акростих Гумилева близок по духу к лирике Ахматовой, которой «тесно в мире», где мечты о любви и свете омрачены «предвечным ужасом». Одна строка этого акростиха — «хрупких рук испуг и содроганье» говорит больше, чем иной законченный портрет.

В стихотворении Сологуба снова просвечивают мотивы антиномизма. Сердце «благочестивой жены» поэт уподобляет чаше «пьяного вина». Мотив благочестивости позволил бы сблизить стихотворение Сологуба с портретом Ахматовой, написанным Петровым-Водкиным, если бы чрезмерная, подчеркнуто-иконописная «богородичность» этого портрета, сделанного в манере примитивных фресок, не граничила бы с безвкусицей.

Из живописных портретов Ахматовой нужно упомянуть еще о работах Белкина и Л. Бруни. Портрет Белкина, несколько грубоватый и приблизительный, ценен своей простотой, адекватной простоте и скупости стихов Ахматовой. Акварель Бруни несколько «сомнительна» с формальной стороны, но бесспорно содержательна и созвучна лирике Ахматовой.

Говоря о портретах Ахматовой, нельзя обойти молчанием острый рисунок Анненкова. Кажется, это единственная попытка создать «графическую» Ахматову, а между тем, в графике образ Ахматовой мог бы найти много разнообразных претворений. Ахматова более «графична», чем «колоритна», и штриховой портрет тушью или ксилография могли бы превосходно передать ее графически-четкую внешность.

Очень затейливо выразил свое понимание Ахматовой Городецкий, увидевший в ней воплощение современности — но какой современности? Если той, которая была до Октября 1917 г., то Городецкий не имеет с ней ныне ничего общего. Если же той

современности, к которой принадлежит Городецкий, то она чужда Ахматовой. Восьмистишие Городецкого напоминает по форме журнальные ребусы, в которых с трудом угадывается смысл:

«Желанный звук остро воплотил обиды сердец, видавших острие, где два века бились за свое».

Столь же отвлеченно очерчен образ Ахматовой Рождественским, но этот отвлеченный, «эллинизированный» образ воспринимается совсем иначе, благодаря ясной, музыкальной полнозвучности стиха всегда взволнованного, почти визионирующего поэта.

В стихах Садовского образ еле намечен: «льдистый блеск очей и яд улыбки принужденной» звучит слишком расплывчато, не создает ничего конкретного.

Лозинский в своих безупречных стихах прекрасно закрепил основной тонус лирики Ахматовой. В патетических строках Цветаевой * есть надрыв, явное преувеличение, но они пленительны мистической правдою и глубиной.

Не следует думать, что горсточка стихов, собранных в этой книге, исчерпывает главные мотивы поэзии Ахматовой. Источник ее поэзии вечно нов и неисчерпаем, как источник всякого творчества: за маленьким миром лирических тревог поэта стелется бесконечный путь в мир иной.

Так за ограниченным холстом портрета раскрывается безбрежная стихия духовности. И, может быть, знакомство с поэтом следует начинать не изучением его стихов, а знакомством с его портретом.

«Только поверхностные люди не судят по внешности», — говорит Уайльд, и с ним неожиданно перекликается Г. Шпет («Эстетические фрагменты»): «Нет ни одного атома внутреннего без внешности. Реальность, действительность определяется только внешностью. Вся душа есть внешность».

Было бы смешно и наивно понимать такое определение внешности, как поощрение френологии и физиогномики. Ни цвет кожи, ни строение черепа, ни форма рта или ушей, какими бы естественнонаучными соображениями ни руководиться, не дадут никакого ключа к пониманию чужой души. Однажды Роза-

---

* Из 11-ти стихотворений Цветаевой «К Ахматовой» мы включили в нашу антологию только 4, — главным образом, из чувства «композиционной» меры: целый цикл исступленно-молитвенных стихов нарушил бы «конструкцию» сборника, перенеся центр тяжести куда-то далеко за пределы портретного жанра.

нов чудесно сказал мне о стихах: «Нужно прослушать стихи и сейчас же забыть, кто читал, о чем и что, — и прислушаться к себе, — вот то, что осталось, как отзвук, и определяет ценность этих стихов».

Так и в портрете, в восприятии лица. Мне вспоминается одна ночь в Русском Музее. По неосвещенным, гулким залам я проходил в сопровождении сторожа с фонарем; в одной из комнат свет фонаря выхватил из мрака альтмановский портрет Ахматовой; я задержался на пол-минуты, не больше, — и снова портрет ушел в черную ночь, — но то, что осталось от этого минутного созерцания, было несоизмеримо значительнее, чем длительное дневное «свидание» с этим портретом. — Вот мой ответ на вопрос одного поэта: зачем нужна антология, состоящая из двух десятков стихотворений, когда об Ахматовой не написано еще большой и хорошей книги?

Такую книгу, будь она трижды ученой диссертацией, хорошо поставить на дальнюю полку, а время, которое ушло бы на ее чтение, потратить на бесцельное блуждание по аллеям Детско-сельского парка, где бродят тени Карамзина и Жуковского, Пушкина и Дельвига.

Ахматову нужно воспринимать на фоне детскосельского пейзажа, и тот, кто не знает этого пейзажа, не знает Ахматовой. Здесь — целая эпоха, здесь — светлейший исток современной лирики, Кастальский ключ бессмертного лицеиста. Здесь неутешная муза тоскует об Анненском, о Комаровском, о Гумилеве, ждет возврата Ахматовой и внемлет блаженному бреду Рождественского...

Здесь Мандельштам торжественно попирал те самые «порфирные ступени», по которым всходил Тютчев, и может быть, в той аллее, где некогда Камерон вынашивал планы великолепных сооружений, спустя сто слишком лет мятежный и хаотический Пунин, изменив Аполлону, мечтал о не менее великолепных разрушениях во славу Коммуны...

Детскосельские парки могут больше помочь пониманию Ахматовой, чем славословие Недоброво или скептические замечания Иванова-Разумника.

— Талантливо и остроумно взял Чуковский лирику Ахматовой, как средство для сопоставления «двух России», избрав контр-объектом — Маяковского; Эйхенбаум использовал ее, как мишень для формально-филологических упражнений, — но «*лицо* поэта, то интимно-личное, что делает всякое лицо единственным и что не сводимо ни на «психологию», ни на «филологию», вообще — не сводимо ни на какую «алгебру» (как го-

ворил Розанов), — это лицо не лучше ли всего показано в лирических портретах Ахматовой?

Я не знаю, — и не хочу знать, прав ли Шпет, усматривающий в творчестве Ахматовой «ничтожное содержание в многообещающей форме»: может быть содержание и «ничтожное», а форма только «многообещающая». Но за этим «содержанием», каково бы оно ни было, скрывается неповторимо-прекрасное лицо поэта. «Форма» Ахматовой «многообещающая» в том смысле, что она обещает (и обещание уже сбылось) по крайней мере несколько десятков «Ахматовых» в многотысячных кадрах пишущих стихи. Но верно говорит Эренбург («Портреты современных поэтов»), что милые провинциальные поэтессы, подражая Ахматовой, пытаются примерить черную шаль, падающую с чуть сгорбленных плеч, не зная, что примеряют крест. У этих барышень может появиться хорошая «форма», но нет и не будет «лица», потому что нельзя жить с чужим лицом, потому что лицо, однажды явленное миру, — неповторимо. Мы не чувствуем, мы не знаем цены человеческому лицу, наша критика слабо ощущает тайну личности, обаяние писательского «я». Между тем, в «сочинениях» чудесно не «сочинительство», а лицо, лицо, лицо, — Человек с большой буквы. Художники больше в этом смыслят, чем литературные критики. Художники любят лицо и не любят «комментариев» к лицу, потому что искусству не к лицу комментарии. Художники знают единственно верный путь — «ab exterioribus ad interiora» *. В портретах Ахматовой больше правды о ней, чем в книгах десяти критиков.

Еще одна мысль: как нужно и когда можно читать Ахматову? В минуты бестревожной радости ее стихи способны отравить душу странной, пугливой тоской. В часы повседневного труда они утомительны своим напряженным вниманием к повседневности. Нужно особое настроение тревоги, изнеможения и безнадежности, чтобы увидеть в свете собственной печали подлинное лицо Ахматовой. Ее стихи — aere perennius **, но они же — хрупки, как первый лед, на который невозможно ступить, не проломив его. И разве не хочется благословлять и целовать с безмерной нежностью тонкие, бледные руки, сделавшие эти изумительные вещи, а потом сжать их с такой силой, чтобы хрустнули кости, чтобы вырвался крик, мольба о пощаде. Так ищет исхода острая душевная боль, порождаемая

* От внешнего к внутреннему (*лат.*).

** Прочнее меди (*лат.*).

стихами Ахматовой. Сначала — меланхолическая нежность, которую «ни с чем не спутаешь», потом — взрыв ярости, удар плетью и, наконец, в итоге всех итогов, — всепрощение, молитва, тишина. Пройдя через боль Ахматовой, мы узнаем, что в жизни есть таинственный смысл, что каждая мелочь исполнена глубокого значения и нужно только суметь это значение разгадать. Тайна индивидуальной судьбы — составляет главную тему и главное очарование лирики Ахматовой. Ей ведомо «святое назначенье души тоскующей в изгнании своем» (кн. П. Вяземский): ее судьба — «любить, молиться, петь».

Личные настроения Ахматовой всегда обладают необычайной напряженностью. Недоброво неправ, говоря, что Ахматова способна страдать и радоваться «только по великим поводам» (Анна Ахматова // Русская мысль. 1915. VII). Нет, ее могут встревожить и самые маленькие, пустячные поводы, она «дрожит над каждой соринкой, над каждым словом глупца», но эти маленькие поводы ведут ее на вершины трагического мироощущения.

Об этом хорошо говорит тот же Недоброво: «Другие люди ходят в миру, ликуют, падают, ушибаются друг о друга, но все это происходит здесь, в средине мирового круга; а вот Ахматова принадлежит к тем, которые дошли как-то до его края — и чтобы повернуться и пойти обратно в мир? Но нет, они бьются, мучительно и безнадежно, у замкнутой границы, и кричат, и плачут». У таких людей — огромное, трепетно бьющееся сердце, — и к этому обнаженному сердцу невольно тянутся иззябшие души скитальцев. Каждый из нас может повторить слова Эренбурга (Портреты русских поэтов. Берлин, 1922): «У других я был в комнате и в салоне, в опочивальне и в часовне. Она подпустила *к сердцу*». Каждый из нас «грел застывшие руки у костра ее мученической любви» и «со страхом глядел на взлеты подбитой души — птица с дробинкой, пролетит пять шагов и упадет».

Судьба по самому существу своему есть неполнота, недоговоренность, незаконченность, — она вся в изменчивом становлении, полусвободном, полуфатальном. Оттого и лирика Ахматовой, пронизанная темою личной судьбы, вся в недоговоренности. Позитивист и скептик, отрицающий мир невидимый и требующий, прежде всего, доказательств, ничего не поймет в поэзии Ахматовой. Историк литературы самодовольно занесет на страницы своих изысканий несколько уверенных и плоских определений. А тот, кто верит обетованиям, кто внемлет зовам нездешнего, кто знает силу любви — тот обречен на долгие,

иногда бесплодные, поиски слов и в своих «растрепанных» заметках, в каждом своем суждении — связан скудостью нищего земного языка.

Стихотворения:

Анны Ахматовой,
Александра Блока,
Н. Гумилева,
Гр. В. Комаровского,
Ф. Сологуба,
М. Кузмина,
О. Мандельштама,
С. Городецкого,
Всев. Рождественского,
Б. Садовского,
А. Тинякова,
М. Лозинского,
М. Цветаевой,
Э. Голлербаха.

* * *

На шее мелких четок ряд,
В широкой муфте руки прячу,
Глаза рассеянно глядят
И больше никогда не плачут.

И кажется лицо бледней
От лиловеющего шелка,
Почти доходит до бровей
Моя незавитая челка.

И не похожа на полет
Походка медленная эта,
Как будто под ногами плот,
А не квадратики паркета!

А бледный рот слегка разжат,
Неровно трудное дыханье,
И на груди моей дрожат
Цветы не бывшего свиданья.

Анна Ахматова, 1913

АННЕ АХМАТОВОЙ

«Красота страшна», Вам скажут —
Вы накинете лениво

Шаль испанскую на плечи,
Красный розан — в волосах.

«Красота проста», Вам скажут —
Пестрой шалью неумело
Вы укроете ребенка,
Красный розан — на полу.

Но, рассеянно внимая
Всем словам, кругом звучащим,
Вы задумаетесь грустно
И твердите про себя:

«Не страшна и не проста я;
Я не так страшна, чтоб просто
Убивать; не так проста я,
Чтоб не знать, как жизнь страшна».

Александр Блок, 1913

ОНА

Я знаю женщину: молчанье,
Усталость горькая от слов,
Живет в таинственном мерцанье
Ее расширенных зрачков.

Ее душа открыта жадно
Лишь мерной музыке стиха,
Пред жизнью дольней и отрадной
Высокомерна и глуха.

Неслышный и неторопливый,
Так странно плавен шаг ее,
Назвать нельзя ее красивой,
Но в ней все счастие мое.

Когда я жажду своеволий
И смел и горд — я к ней иду
Учиться мудрой сладкой боли
В ее истоме и бреду.

Она светла в часы томлений
И держит молнии в руке,
И четки сны ее, как тени
На райском огненном песке.

Н. Гумилев

ИЗ ЛОГОВА ЗМИЕВА

Из логова змиева,
Из города Киева,
Я взял не жену, а колдунью.
А думал — забавницу,
Гадал — своенравницу,
Веселую птицу-певунью.
Покликаешь — морщится,
Обнимешь — топорщится,
А выйдет луна — затомится,
И смотрит, и стонет,
Как будто хоронит
Кого-то... — и хочет топиться.
Твержу ей: крещеному,
С тобой по-мудреному
Возиться теперь мне не в пору;
Снеси-ка истому ты
В Днепровские омуты,
На грешную Лысую гору.
Молчит — только ежится,
И все ей неможется,
Мне жалко ее, виноватую,
Как птицу подбитую,
Березку подрытую
Над счастью, богом заклятою.

Н. Гумилев

* * *

Адис-Абеба, город роз.
На берегу ручьев прозрачных,
Небесный див тебя принес,
Алмазной, средь ущелий мрачных.

Армидин сад... Там пилигрим
Хранит обет любви неясной,
Мы все склоняемся пред ним,
А розы душны, розы красны.

Там смотрит в душу чей-то взор,
Отравы полный и обманов.
В садах высоких сикомор,
Аллеях сумрачных платанов.

Н. Гумилев

* * *

Ангел лег у края небосклона,
Наклонившись, удивлялся безднам:

Новый мир был синим и беззвездным,
Ад молчал, не слышалось ни стона.

Алой крови робкое биенье,
Хрупких рук испуг и содроганье,
Миру снов досталось в обладанье
Ангела святое отраженье.

Тесно в мире, пусть живет, мечтая
О любви, о свете и о тени,
В ужасе предвечном открывая
Азбуку своих же откровений.

Н. Гумилев

АННЕ АХМАТОВОЙ

В полуночи, осыпанной золою,
В условии сердечной тесноты,
Над темною и серою землею
Ваш эвкалипт раскрыл свои цветы.

И утренний порой голубоокой
Тоской весны еще не крепкий ствол,
Он нежностью, исторгнутой жестоко,
Среди камней недоуменно цвел.

Вот славы день. Искусно или больно
Перед людьми разбито на куски,
И что взято рукою богомольно,
И что дано бесчувствием руки.

В. Комаровский, 1914

А. АХМАТОВОЙ

Залетною голубкой к нам слетела,
В кустах запела томно филомела,
Душа томилась вырваться из тела,
Как узник из темницы.

Ворожея, жестоко точишь жало
Отравленного, тонкого кинжала!
Ход солнца ты б охотно задержала
И блеск денницы.

Такою беззащитною пришла ты,
Из хрупкого стекла хранила латы,
Но в них дрожат, тревожны и крылаты,
Зарницы.

М. Кузмин, 1912

* * *

Прекрасно все под нашим небом:
И камни гор, и нив цветы,
И вечным, справедливым Фебом
Опять обласканная, Ты,

И это нежное волненье,
Как в пламени синайский куст,
Когда звучит стихотворенье —
Пчела над зыбким медом уст,

И кажется, что сердце вынет
Благочестивая жена
И милостиво нам подвинет,
Как чашу пьяного вина.

Ф. Сологуб, 22 марта 1917 г.

АХМАТОВА

В пол-оборота, о, печаль!
На равнодушных поглядела.
Спадая с плеч, окаменела
Ложно-классическая шаль.

Зловещий голос — горький хмель —
Души расковывает недра;
Так — негодующая Федра —
Стояла некогда Рашель.

О. Мандельштам, 1914

АННЕ АХМАТОВОЙ

В начале века профиль странный
(Истончен он и горделив)
Возник у лиры. Звук желанный
Раздался, остро воплотив

Обиды, горечь и смятенье
Сердец, видавших острие,
Где в неизбежном столкновеньи
Два века бились за свое.

Сергей Городецкий

В АЛЬБОМ АХМАТОВОЙ

Рвет струну горячий ветер бед,
Паруса в широком лирном строе,

Женщине на торжище побед
Душно петь в испепеленной Трое.

И закрыв прекрасное лицо,
Сквозь глухую ткань, под ропот пены
Заклинает, горькая, кольцо
Смертоносным именем Елены.

Всев. Рождественский, 1922

АННЕ АХМАТОВОЙ

К воспоминаньям пригвожденный
Бессонницей моих ночей,
Я вижу льдистый блеск очей
И яд улыбки принужденной:
В душе, до срока охлажденной,
Вскипает радостный ручей.

Поющим зовом возбужденный,
Я слышу темный плеск речей
(Так звон спасительных ключей
Внимает узник осужденный)
И при луне новорожденной
Вновь зажигаю шесть свечей.

И стих дрожит, тобой рожденный.
Он был моим, теперь ничей.
Через пространство двух ночей
Пускай летит он, осужденный
Ожить в улыбке принужденной,
Под ярким холодом очей.

Борис Садовский, 1913

АННЕ АХМАТОВОЙ

Ты — изначально-утомленная,
Всегда бестрепетно-грустящая,
В себя безрадостно-влюбленная
И людям беспорывно-мстящая.

Но мне при встречах наших чудится,
Что не всегда ты будешь пленною,
Что сердце спящее пробудится
И хлынет в мир волною пенною.

Что принесет оно: твое страдание?
Иль радость — страшную и небывалую?
Но я, — предчувствуя твое восстание,
Тебя приветствую еще — усталую!

Александр Тиняков, Сентябрь 1913

НЕ ЗАБЫВШАЯ

Анне Ахматовой

Еще свою я помню колыбель,
И ласково земное новоселье,
И тихих песен мимолетный хмель,
И жизни милой беглое веселье.

Я отдаюсь, как кроткому лучу,
Неярким дням моей страны родимой.
Я знаю — есть покой, и я хочу
Тебя любить, и быть тобой любимой.

Но в душном сердце — дивно и темно,
И ужас в нем, и скорбь, и песнопенье,
И на губах, как темное пятно,
Холодных губ горит напечатленье,

И слух прибоем и стенаньем полн,
Как будто вновь, еще взглянуть не смея,
Я уношу от безутешных волн
Замученную голову Орфея.

М. Лозинский, 1912

СТИХИ К АХМАТОВОЙ

1

О, Муза плача, прекраснейшая из муз!
О ты, шальное исчадие ночи белой!
Ты черную посылаешь метель на Русь,
И вопли твои вонзаются в нас, как стрелы.

И мы шарахаемся и глухое: ох!
Стотысячное — тебе присягает: Анна
Ахматова! Это имя — огромный вздох,
И в глубь он падает, которая безымянна.

Мы коронованы тем, что одну с тобой
Мы землю топчем, что небо над нами — то же!
И тот, кто ранен смертельной твоей судьбой,
Уже бессмертным на смертное сходит ложе.

В певучем граде моем купола горят,
И Спаса светлого славит слепец бродячий...
И я дарю тебе свой колокольный град,
— Ахматова! — и сердце свое в придачу.

19 июня 1916 г.

2

Охватила голову и стою,
— Что людские козни! —
Охватила голову и пою
На заре на поздней.

Ах, неистовая меня волна
Подняла на гребень!
Я тебя пою, что у нас — одна,
Как луна на небе!

Что, на сердце вороном налетев,
В облака вонзилась,
Горбоносую, чей смертелен гнев
И смертельна — милость.

Что и над червонным полем Кремля
Свою ночь простерла,
Что певучей негою, как ремнем,
Мне стянула горло.

Ах, я счастлива! Никогда заря
Не сгорала чище.
Ах, я счастлива, что тебя даря
Удаляюсь — нищей,

Что тебя, чей голос — о глубь, о мгла! —
Мне дыханье сузил,
Я впервые именем назвала
Детскосельской музы*.

22 июня 1919 г.

3

Еще один огромный взмах —
И спят ресницы.
О, тело милое! О, прах,
Легчайшей птицы!

Что делала в тумане дней?
Ждала и пела...
Так много вздоха было в ней,
Так мало — тела.

Не человечески мила
Ее дремота.
От ангела и от орла
В ней было что-то.

* Здесь, как и в следующем стихотворении, цензурная замена. Вместо: Царскосельская — Детскосельская. — *Ред.*

И спит, а хор ее манит
В сады Эдема.
Как будто песнями не сыт
Уснувший демон!

Часы, года, века. — Ни нас,
Ни наших комнат.
И памятник, накоренясь,
Уже не помнит.

Давно бездействует метла,
И никнут льстиво
Над Музой Детского Села
Кресты крапивы.

23 июня 1916 г.

4

Златоустой Анне — всея Руси
Искупительному глаголу, —
Ветер, голос мой донеси
И вот этот мой вздох тяжелый,

Расскажи, сгорающий небосклон,
Про глаза, что черны от боли,
И про тихий земной поклон
Посреди золотого поля,

Ты в грозовой выси
Обретенный вновь!
Ты! — Безымянный!
Донеси любовь мою
Златоустой Анне — всея Руси!

Марина Цветаева. 27 июня 1916 г.

АННА АХМАТОВА

Безмолвие. Глубокая безгласность.
Едва заметное движенье губ.
  Мир, погруженный в суету и страстность,
  Как лава сер, как изверженье груб.
Но в этом раскаленном океане
Есть остров, где золотоглавый скит
  На облаков разорванные ткани
  Крестами многодумными глядит.
В скиту живет подвижница-блудница:
Печален взор застывших синих глаз...
  Мне этот взор весною часто снится,
  Как повесть, читанная много раз.

Иконописно — скованы движенья,
Но хищный профиль дерзок и остер.
  Как душен дым церковного кажденья!..
  Как вешний соблазнителен простор!..
Суровы очи ликов пожелтелых
В колеблющемся отсвете свечей.
  Зачем же в сердце вьется стая белых,
  Воркующих, влюбленных голубей?..
Рукой сухой, рукою восковою
Пергаментный раскрыт молитвослов...
  Ах, где-то есть за далью голубою
  Плеск музыки, дыхание цветов.
У пояса — оливковые четки,
И вместо челки — сумрачный клобук.
  — О если бы в крылатой утлой лодке
  Уплыть из плена благолепных мук!

Она умрет в прозрачный день осенний,
В тот янтареющий, медвяный час,
Когда луч солнца в алтаре Успенья
Позолотит резной иконостас.

И перед смертью оттолкнет причастье,
И медленно взлетит к Престолу Сил,
Поцеловав в последний миг запястье,
Которое ей милый подарил.

Э. Голлербах, 1921

* * *

День прозрачен и тих. За окном голубая Нева
Величаво влачит мутноватые плоские волны.
Я едва вспоминаю спокойные Ваши слова,
Я едва вспоминаю, печалью и нежностью полный.

Как укор бытию, неотступно глядят со стены
Потемневших икон утомленно-суровые очи.
Здесь над всеми словами расстелен покров тишины
И застывшее Время не может взлететь и не хочет.

Так и я — ни понять, ни осилить того не могу,
Что отныне вплелось между явью и снами моими.
Мой далекий двойник, где-то там, на другом берегу,
Без конца повторяет короткое, звучное имя.

Э. Голлербах, 16 сент. 1924 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

«На шее мелких четок ряд» А. Ахматовой напечатано в книге А. «Anno Domini MCMXXI», изд. «Петрополис». 1922.

«Анне Ахматовой» А. Блока — в третьем томе «Стихотворений» Б., изд. «Мусагет». М., 1914.
«Она» Н. Гумилева — в сборнике Г. «Чужое небо», изд. «Аполлон». СПб., 1912.
«Из логова змиева» — там же. Перепечатано в посмертном сборнике «Стихотворений» Г., изд. «Мысль». 1922.
«Адис-Абеба...» и «Ангел лег у края небосклона» — в сборн. «Стихотворения». 1922.
«Анне Ахматовой» гр. В. Комаровского — в журн. «Аполлон». 1916. № 8.
«Анне Ахматовой» М. Кузмина — в сборнике К. «Глиняные голубки». СПб., 1914.
«Ахматова» О. Мандельштама — в сборнике М. «Камень», изд. «Гиперборей». Пг.,1916.
«Анне Ахматовой» — С. Городецкого — в сборнике Г. «Цветущий посох», изд. «Грядущий день». СПб., 1913.
«Анне Ахматовой» Б. Садовского — в сборнике С. «Полдень». Пг., 1915.
«Анне Ахматовой» А. Тинякова — в сборнике Т. «Треугольник», изд. «Поэзия». Пг., 1922.
«Не забывшая» М. Лозинского — в сборнике Л. «Горный ключ», изд. «Мысль». 1922.
«Стихи к Ахматовой» М. Цветаевой — в сборнике Ц. «Версты», Госуд. Изд. М., 1922.
Остальные стихотворения появляются в печати впервые.



В. ПЕРЦОВ

По литературным водоразделам

1. ЗАТИШЬЕ

> Что же говорить о художниках, идеологически чуждых правящей партии? Несмотря на эту чуждость, нормально ли, что они молчали? А молчат такие крупные художники слова, как Ф. Сологуб, Макс. Волошин, А. Ахматова.
>
> *«Журналист». 1925. № 8—9*

Литературная критика издавна сторонится и чуждается неудачников. Рядовой критик, говоря вульгарно, гораздо более предпочитает раскрыть тайну уже достигнутого успеха, чем его делать или, тем более, выяснять причины испорченной, опрокинутой литературной карьеры. И потому даже у нас, где критика должна стать широким движением систематической общественной оценки всех литературных явлений, она все же неохотно покидает «центральные улицы», на которых толкутся излюбленные «имена». Поэтому почти роковым становится «Круг» Пильняков, Ивановых, Сейфуллиных или Бабелей, из которого, т. е. «Круга», «большая» критика выходит с трудом и не без риска потерять свой престиж.

В настоящих беглых строках мы хотели бы нарушить этот порядок, сделав разведку в лагерь писателей, хотя и достигших уже определенной известности, но умолкших по тем или другим причинам. Лишь изредка появляются они на страницах нашей журнальной и иной печати, и если еще и не забыты старшим и средним поколением, то уже совсем, как говорят, неактуальны для нового. Критика от них совсем отступилась.

Новая, гораздо более широкая читающая масса держит связь с писателем, поэтом не только через напечатанные произ-

ведения. Как ни трудно подвергнуть учету эту связь, однако следует признать неоспоримым факт *ожидания* читателем новых дружественных радио от поразившего его однажды художника слова. Это ожидание может быть порой долготерпением, порой острым и напряженным ультиматумом, но оно всегда — оптимистично.

Гораздо хуже, когда писателя еще читают, но уже ничего от него не ждут. Нижеследующая экскурсия предполагает самый тяжелый случай, когда не читают и не ждут.

* * *

Мы не можем здесь перечислять всех — назовем типы. Самое удивительное в том, что среди них есть молодежь, впервые заявившая о себе только в годы революции. В 1919 году в сборнике «Явь» дебютировал *Анатолий Мариенгоф* — стихами о революции:

Кровь плюем зазорно
и
Молимся тебе матершиной
За рабьих годов позор.

К 1921 году, в имажинистическом блоке с Шершеневичем и Сергеем Есениным, Мариенгоф принял позу эстета и романтика, занятого культом своей личности; вместо пресловутой уже к тому времени «советской платформы» интеллигенции он выдвинул идею отделения искусства от государства. Этот денди-романтик обладал, однако, незаурядной организационной ловкостью, которая помогла ему на фоне типографского, издательского, транспортного и др. кризисов печатать и всячески распространять себя. В эпоху военного коммунизма сохранился тесный читательский полюс, который воспринимал «Кондитерскую солнц», «Магдалину», «Руки галстухом» и т. п., за выходом всего этого реквизита из жизненного обихода, как лучший способ уйти от ненавистной действительности революционного дня. Кокаин или стихи были здесь одинаково приняты. От обслуживания салона Мариенгоф перешел в 1924 году к «гостинице для путешествующих в прекрасном» (название журнала — одно название чего стоит!)

Замкнутый в себе лирик, сознательно отгородившийся от революционной эпохи, он имел горькое мужество признать:

Не нашим именем волнуются народы,
Не наши песни улица поет.

И далее, в том же стихотворении, он переходит в откровенное наступление на эпоху, не столь частое в наши дни:

Я говорю: не стоит сожалеть,
Мы обменяли медь на злато.
Чужую песнь пусть улица поет...

Шершеневич принял революцию без кровинки пафоса. Выварившийся в котле дореволюционной художественной богемы, он перенес на «вечера литературных школ», расплодившихся в первые годы революции, всю ту культуру острой и хлесткой фразы, которая понадобилась в свое время футуризму для «эпатирования буржуа». Шершеневичу не дано было стать Ана-толем Франсом. Ни на одну минуту не терявший головы, рассудочный версификатор, издевательски нарушивший закономерную связь образов, тискавший взаимно-исключавшие ассоциации в Прокрустово ложе своего стиха, — он не соразмерил действительно европейского качества своего скепсиса с мелким, безыдейным кругом своих замыслов. И ему ничего не осталось, как воскликнуть, наподобие Мариенгофа:

И так от юности до смерти вплоть плешивой
На унции мы мерим нашу быль,
А вам стихи оплачивают славою грошевой
Как банк % за вложенную боль.
Все для того, чтобы наследник наш случайный —
Читатель воскликнул, взявши в руки песнь:
— Каким богатством обладал покойный
И голодом каким свою замучил жизнь!

За бортом эпохи оказалась и такая старшая фаланга поэтов, как Анна Ахматова, Федор Сологуб, Михаил Кузмин. Кто их «случайный наследник»?

Как «испортила» революция открывавшуюся для них перспективу! Еще в 1923 году *Ахматова* собрала на свой вечер в Москве полную аудиторию «советских барышень». Можем ли мы винить ее за то, что с ходом революции этот социальный тип намечен был к сокращению, и об Ахматовой, не испросив от нее полномочия, вспоминал с революционным сочувствием только Осинский в одном из своих сентиментальных фельетонов.

А в обществе, унавоженном Арцыбашевскими «половыми проблемами», — какая благородная и тонкая — не чета Арцыбашеву — была ей уготована слава! Все изощренное качество Ахматовской лирики явилось как результат долговременного, тщетного, кропотливого приспособления любовно-романтичес-

кой темы к привередливому спросу социально-обеспложенной части дореволюционной интеллигенции. Такие социальные кастраты с неразвившимся или выхолощенным чувством современности населяют еще и наши дни, и это они упоенно перебирают Ахматовские «Четки», окружая писательницу сектентским поклонением. Но у язвы современности нет общих корней с тем, на котором говорит Ахматова, новые живые люди остаются и останутся холодными и бессердечными к стенаниям женщины, запоздавшей родиться или не сумевшей вовремя умереть, да и самое горькое ее страдание сочтут непонятной прихотью. Таков закон живой истории.

Сологуб и Кузмин сошли сейчас с литературной арены без разговоров, с такой автоматической неизбежностью, как пика и шашка сменились в современной войне дальнобойной огнестрельной техникой. В 1922 году, однако, дошел до нас от *Сологуба* «Соборный благовест» — сборник, в котором поэт добросовестно соединил «созвучные революции» стихи от 1892 до 1905—6—17—20 годов — все, что мог снять с себя человек, чтобы принести жертву злобе дня. В том же 1922 году Сологуб выпустил большой роман на «революционную» тему «Заклинательница змей», в котором изобразил в тонах карамзинской «Бедной Лизы» эпизод из эпохи стачечной борьбы после 1905 года. Сологуб — против «господствующего класса», кровожадного и глухого к тому, что и «крестьянки чувствовать умеют». Сологуб, бесспорно, субъективно искренен. Но до чего нелепа эта наивная смесь «марксизма» с пугливой мистикой творца «Навьих чар», до чего надругательски-фальшив этот тип работницы-революционерки, «заклинательницы змей», до чего обезличено прославленное Сологубовское стилистическое мастерство! Нет, уж лучше нам твердо знать, что писатель Сологуб кончился, чем из чувства ложной социальной гуманности расспрашивать обреченного человека об его тяжелом умирании.

После всего сказанного об Ахматовой и Сологубе, легко предположить, что никакими токами не удастся гальванизировать для современности такого писателя, как *Кузмин*. В 1921 году промелькнула невероятная его книжонка «Занавешенные картинки», изданная на такой роскошной бумаге и наполненная такими эротическими трюками, что инициативу издания пришлось отнести за счет города Амстердама. Книжонка свидетельствовала о полной душевной опустошенности. После Октябрьской революции М. Кузмин остался жить в России, продолжал ходить по улицам, продолжал есть, пить и, вообще, совершать все жизненные отправления, свойственные живому существу.

Так, он пошел однажды в кино, смотрел картину «Доктор Мабузо», восхищался ею, как и все население Союзных Республик, и в 1924 году написал книжечку новых стихов — «Новый Гуль», под впечатлением Гуля, действующего лица в этой картине. Книжка издана в «количестве 1000 экземпляров, из коих 950 номерованных и 50 именных». Мы берем на себя смелость утверждать, что эти 950 номерованных экземпляров предназначены были для тех же гурманов старой поэзии, как и 50 именных, подаренных Кузминым своим друзьям и знакомым.

Есть много разных стран, конечно,
Есть много лиц, и книг, и вин, —
Меня ж приковывает вечно
Все тот же взор, всегда один.

В этих строках, как и во всей книжке, чувствуется спокойная жизнерадостность личной жизни, вмешиваться в которую мы считали бы просто неудобным. Такая же непотревоженно-спокойная философия искусства у Кузмина: «Исходя из позитивизма и рационализма, неизбежно приходят к капитализму, а затем к социализму... Думается, что существуют такие области, до которых никак не доедешь, отправившись от позитивизма. Я думаю, что искусство — одна из таких областей» (Журн. «Россия». 1925. № 5).

Это самое, но с гораздо большей остротой, мог бы сказать какой-нибудь филистер в журнале «Аполлон» за 1907 год. Кузмин так думает в 1925 году. Это хуже, но — пора, казалось бы, провозгласить эстетизм (как это уже сделано с религией) частным делом гражданина и, уж во всяком случае, не втягивать силком его адептов в революционную борьбу рабочих.

На Кузмина — никаких надежд. Особо — о Волошине, Белом, Замятине...



Л. ГРОССМАН

Анна Ахматова

I*

Накануне роковой переломной эпохи европейской истории, за два года до начала мировой войны, в русской литературе, только что похоронившей Льва Толстого и уже подготовлявшей первые битвы воинствующего футуризма, произошло событие, смысл которого раскрылся нам лишь гораздо позже. В обильной жатве стихотворных сборников поэтического сезона, в самом начале 1912 г., вышла тоненькая книга стихов в серой обложке, носившая непритязательное заглавие «Вечер» и помеченная еще неизвестным именем Анны Ахматовой.

Такова одна из крупнейших дат в летописях нашей новейшей поэзии. Она сразу была отмечена вниманием посвященных и признанием избранных. Уже в кратком предисловии к книге Кузьмин уверенно сообщал читателям, что к общему хору русских лириков присоединяется еще неведомый молодой голос настоящего поэта. «Многим сразу стали дороги изящная печаль, нелживость и бесхитростность этой книги»,—писал тогда же Сергей Городецкий.

К новой поэтессе отнеслись с глубоким вниманием великого предчувствия и радостной надежды. И нужно признать, что эта первая пора русской критики об Ахматовой была наиболее счастливой для нее по непосредственности своих оценок, по отсутствию привходящих тенденций, по свежести своего взгляда, наконец, и по своему стремлению просто и отчетливо запечатлеть пленительный облик нового поэта.

---

* Вступительное слово к вечеру Анны Ахматовой в Москве в апреле 1924 г.

Русская критика вскоре сошла с этого пути. Ахматова, как каждое выдающееся явление в литературе, быстро стала предметом кружковых поэтических распрей. Долгое время о ней принято было говорить в непременной связи с вопросом о ликвидации символизма, всячески противопоставляя ее манеру поэтическим приемам старшего поколения. При этом настойчиво выдвигалась программная роль поэтессы, ее значение в качестве знамени народившегося акмеизма. Глубоко самоценными лирическими фрагментами Ахматовой широко пользовались для иллюстрации теоретических манифестов новой школы с подчеркнутой целью показать символистам, как устарела их поэтика.

Затем наступила другая полоса оценок. Анна Ахматова стала предметом прилежного изучения филологов, лингвистов, стиховедов.

Сделалось почему-то модным проверять новые теории языковедения и новейшие направления стихологии на «Четках» и «Белой Стае». Вопросы всевозможных сложных и трудных дисциплин — семантики, семасиологии, речевой артикуляции, стихового интонирования — начали разрешаться специалистами на хрупком и тонком материале этих замечательных образцов любовной элегии. К поэтессе можно было применить горестный стих Блока: ее лирика стала «достоянием доцента». Это, конечно, почетно и для всякого великого поэта совершенно неизбежно, но это менее всего захватывает то неповторяемое выражение поэтического лица, которое дорого бесчисленным читательским поколениям.

И, наконец, в самое последнее время поэзия Ахматовой стала предметом обсуждения со стороны своей социальной природы и общественной стоимости. Некоторые пролетарские критики, совершенно правильно понимая, что ни одно великое явление искусства не может быть реакционным, что каждое из них всегда устремлено вперед, всегда принадлежит будущему, признали первостепенную роль поэтессы в нашей художественной современности. Это признание вызвало резкую отповедь.

Все это могло бы затуманить, затемнить, быть может, даже несколько исказить подлинный облик поэтессы, если бы она не оказалась как-то над этими спорами. Пока длились программные диспуты акмеистов с символистами, пока строились диссертационные опыты филологов, пока полемизировали левые критики, поэтесса как-то неощутимо и незримо росла перед нами, поднималась все выше и выше над этими прениями школ, эрудитов, журналистов. И мы неожиданно увидели, как

имя Анны Ахматовой на наших глазах облеклось венцом той славы, которую поэтесса не искала, считая ее докучной погремушкой,— и которая все же остается для целой эпохи русской поэзии самым подлинным и самым значительным событием.

Попытаемся же дать себе отчет, почему Анна Ахматова стала любимой поэтессой того поколения, чья молодость совпала с бурным вторым десятилетием нашего века.

II

Странна и необычна литературная судьба Ахматовой. Слава ее обратно пропорциональна количеству написанного ею, а ее немногие страницы поражают своей эмоциональной, образной и тематической насыщенностью. Вспомним, что она начинала творить в дни отчетливого перелома русской поэзии, когда раздался замечательный призыв Кузьмина: «Любите слово, как Флобер, будьте экономны в средствах и скупы в словах, точны и подлинны, и вы найдете секрет дивной вещи — прекрасной ясности».

Этот мудрый завет был расслышан нашей поэтессой. За двенадцать лет своей литературной работы она выпустила пять-шесть тоненьких книг, неизменно свидетельствующих о пристрастии их автора к сжатым, сосредоточенным, как бы подобранным и замкнутым строфам, к упрощенным коротким поэтическим фразам, к немногим отстоенным, обдуманным и выдержанным словам.

И если был прав Чехов, утверждая, что краткость — сестра таланта, Анна Ахматова с первой же своей книги давала нам это драгоценное свидетельство своей одаренности. Сама она, правда, не без горечи говорит о своей неразговорчивой Музе, о своей «чудесной немоте», о вечно неутоленной «глухой жажде песнопенья», называет себя «нерадивой, слепой рабой», говорит о своем «незвонком», «слабом», «ломком» голосе. Эпос большого масштаба был ей до сих пор чужд. Все, что напечатано Ахматовой, могло бы уместиться в размере одной поэмы пушкинской поры. И тем не менее она создала школу, и русские поэтессы все еще не могут выйти из-под власти ахматовского канона.

Ее литературная наличность напоминает в этом смысле судьбу французского поэта Эредиа, который стал избранником Академии за один небольшой сборник сонетов. Ее судьба наводит на мысль и другое более близкое нам имя — имя Тютчева,

о единственной книге которого было так прекрасно сказано Фетом:

Эта книга небольшая
Томов премногих тяжелей...

Замкнутый лаконизм этой лирики насыщен таким обилием эмоций, образов, воспоминаний, впечатлений и раздумий, что в этих коротких строфах, в этих немногих книгах, в этих «малых формах» сосредоточено одно из самых крупных лирических богатств современности. Творчество Ахматовой, о котором нередко говорили, как о слишком тесно очерченном, узком круге мотивов с пристрастием к одной доминанте «неразделенной любви», являет широкое многообразие лирических тем и поэтических приемов. При внешней замкнутости диапазон ее творчества так обширен и глубок, сжатые формы ее маленьких поэм так напоены драматизмом, каждый образ открывает такие неограниченные возможности новых видений и созерцаний, что мы понимаем признание поэтессы:

Десять лет замираний и криков,
Все мои бессонные ночи
Я вложила в тихое слово...

Это поистине прообраз всего ее творчества.

III

Когда стремишься определить облик поэта, выявить его черты, найти формулу для определения его сущности, необходимо дать ответ на два вопроса: как художник видит мир, и какой смысл раскрывается ему в этом видении.

Как видит мир Анна Ахматова? Верная в этом смысле заветам акмеизма, она могла бы сказать вслед за Теофилем Готье: «Я принадлежу к тем, для кого видимый мир существует». Одно из главных очарований ее поэзии—это зоркость к вещной ткани действительности, которая такими острыми чертами запечатлелась в ее лирике. Поэтесса имела право сказать о себе: «замечаю все, как новое»... Неожиданными, непривычными, словно омытыми от всех примелькавшихся впечатлений, выступают в ее мгновенных зарисовках все эти тюльпаны в петлицах, устрицы во льду, хлысты и перчатки и даже в отдалении времен —

треуголка
И растрепанный том Парни.

В таких же ракурсах, доведенных иногда до одного выразительного и живописного эпитета, схвачены беглые пейзажи Ахматовой: «тверская скудная земля», «ковыли приволжских степей», под дыханием восточного ветра —

Таинственные темные селенья,
Хранилища молитвы и труда...

И каким-то чудом, сквозь мгновенные очертания мелькнувшего образа перед нами раскидываются огромные безбрежные и грустные просторы, с их селениями, садами, пашнями, парками, реками, морями. Из заветного круга женской лирики незаметно, но отчетливо, во всех ее бесчисленных природных и культурных контрастах, выступает Россия...

И в этой огромной картине особенно примечательна та особая живопись городов, к которой постоянно обращает Ахматову ее тонкий культурный инстинкт. Эти, по слову Тургенева, «каменные красавицы» не только служат фоном для тех любовных повестей, которые замыкаются поэтессой в скупые строки ее фрагментов,—они являются самоценным материалом для ее замечательной словесной графики.

Центр этих беглых этюдов — вечно миражная и притягательная столица, которая зачерчена в русской литературе такими великими мастерами, как Пушкин, Гоголь, Достоевский, Белый, Блок. «Пышный, гранитный город славы и беды» не перестает привлекать ее творческое внимание. «Темный город у грозной реки», «город, горькой любовью любимый» служит темой замечательных офортов нашей поэтессы. Она любит:

Широких рек сияющие льды,
Бессолнечные мрачные сады...

и знаменитую площадь, где

Стынет в грозном нетерпеньи
Конь великого Петра...

Город фиксируется и в минуты своих катастрофических судорог — в том августе, который «поднялся над нами, как огненный серафим»:

На дикий лагерь похожим
Стал город пышных смотров,
Слепило глаза прохожим
Сверканье пик и штыков.
И серые пушки гремели
На Троицком гулком мосту,

А липы еще зеленели
В таинственном Летнем саду.

Такими же четкими и сухими эстампами мелькают перед нами в строфах этой лирики «Павловск холмистый», Царское Село, Новгород, где «Марфа правила и правил Аракчеев», и, наконец, навеки освященный волшебным жезлом Пушкина —

Город чистых водометов
Золотой Бахчисарай...

Сложные облики чужих городов, причудливый очерк какой-нибудь «столицы иноземной», вычурные контуры пленительных иностранных памятников дополняют эти зодческие громады, поднимающие свои шпили и башни над кристаллами каналов и рек. Венеция, где —

С книгой лев на вышитой подушке,
С книгой лев на мраморном столпе, —

полные сложных ассоциаций упоминания Булонского леса, флорентийских садов, Лондона или Ниццы, все это выступает в ускользающих строках лирики Ахматовой каким-то мгновенным обликом, чтоб отчетливо прочертить изрезанный профиль соборов и бронзовых коней над человеческой группой двух влюбленных или разлюбивших.

Примечательно это пристрастие Анны Ахматовой к архитектурным массам, к той рукотворной красоте мира, в которой с неумолимой категоричностью сказалась самая глубинная сущность прекрасного. Это то ощущение, о котором говорит другой поэт-акмеист Осип Мандельштам:

Красота не прихоть полубога,
Но хищный глазомер простого столяра.

Отсюда в стихах Анны Ахматовой это обилие куполов, башен, сводов, арок. Из ее элегий мгновенно и монументально выступают высокие своды костела, дворцы, Петропавловская крепость, арка на Галерной, белые своды Смольного собора, «Исаакий в облачении из литого серебра». Даже природа, с ее вечными ценами, воспринимается в аспекте искусного зодчего:

Небывалая осень построила купол высокий...

VI

Это восприятие мира вызывает особое раздумье о нем. Кажется, поэтесса говорит нам: сколько стройности, уверенности, красоты и силы в этих башнях, арках, куполах и сводах, воздвигнутых человеческой рукой, — и какая зыбкость, мимолетность, горечь и грусть в этих мелькающих человеческих тенях с их вечным взаимным непониманием, роковой несогласованностью влечений и беглою изменчивостью чувств. Под этой блистательной бронею мира — какая мутная, душная, отравленная смертным ядом стихия! Как тяжел, тосклив и неизбывен этот фатальный контраст мира и жизни, властительной прелести человеческого строительства и обидного несовершенства его зыбких чувств, робких страстей, бедных влечений...

Это обращает нас к прославленной доминанте многообразной поэзии Ахматовой — той любовной лирике, которая так по-новому зазвучала в творчестве нашей поэтессы. Недаром один из первых ее критиков, Гумилев, поставил ей в особенную заслугу, что «в ней обретает голос ряд немых до сих пор существований,— вечно влюбленные, лукавые, мечтающие и восторженные говорят, наконец, своим подлинным и в то же время художественно-убедительным языком». Анне Ахматовой удалось создать если не новый словарь для выражения вечно-женской темы, то совершенно неведомые до нее приемы проникновенного и непосредственного выражения этих неумирающих мотивов.

Можно утверждать, что целое поколение влюбленных женщин заговорило у нас стихами «Четок», и что в последнее десятилетие эти взволнованные и законченные афоризмы любви не перестают испещрять письма, дневники и признания. В память русской женщины глубоко запали такие отчетливые, прозрачные, грустно-надрывные строки:

Ты был испуган нашей первой встречей,
А я уже молилась о второй.

Или:

Какую власть имеет человек,
Который даже нежности не просит.

Или: «Столько просьб у любимой всегда, у разлюбленной просьб не бывает»... «Вы, приказавший мне: довольно, пойди, убей свою любовь»... «Как соломинкой, пьешь мою душу» и столько других.

В поэтической области, казалось, до конца использованной мировой поэзией, Ахматова нашла неведомую ноту, зародившую эти бессмертные формулы человеческого духа. Они поистине вековечны, ибо из глубины столетий к нам доносится подчас родственный голос, так же толкующий эту неумирающую тему.

Здесь Ахматова, вероятно, бессознательно и ненамеренно часто приближается к мотивам античной поэзии. Таков ее маленький фрагмент:

Не любишь, не хочешь смотреть,
. . . .
Мне очи застит туман,
Сливаются вещи и лица,
И только красный тюльпан,
Тюльпан у тебя в петлице.

Не сходными ли чертами изображает Сафо момент захвата женской души любовью:

Мой язык словно скован, любовное пламя
Пробегает по мне, в глазах вдруг темнеет,
Света не вижу, и слышится, слышится только
Шум отдаленный...

Так на расстоянии двадцати веков встречаются голоса двух поэтесс.

V

Этот глубокий, поистине «пронзительно-унылый» голос сказывается не только в трактовке любовной драмы. Тема смерти, которая такими темными тенями ложится на четкий облик этой лирики, тема современности в ее глубокой и мучительной разорванности, — все это высокими и торжественными нотами проходит по творчеству Ахматовой. Это придает новый тон ее лирике и углубляет ее творческое раздумье.

О стихах Ахматовой часто говорилось, как о любовных новеллах, повестях, даже романах. Но думается, что, когда речь идет об Анне Ахматовой, можно не бояться произнести такое значительное слово, как трагедия.

Если не по композиции своей, то по основному тону своей безысходной горечи, по ощущению роковой неизбывности вечно-печальной судьбы любящего сердца, наконец, по острому

чувству мировой разорванности и великой трещины всякого бытия, мы воспринимаем лирику Ахматовой, как творчество трагического стиля. Доминанта любви только углубляет этот тон, и кажется, что голос Ифигении или Федры снова звучит в коротких строках этих лирических фрагментов.

Ахматова — это скорбная мысль о жизни духа, неисцеленного очарованным созерцанием конкретной прелести жизненных форм. Это четкое, зоркое, любовное отражение мира, проникнутое безотрадным ощущением человеческой судьбы. И это простое сочетание двух великих моментов бытия отстаивается в одно из самых волнующих и законченных проявлений искусства.

Вот почему мы так заворожены этими маленькими томиками стихов, вот почему нас так захватывает это видение мира, столь отчетливо пластическое в отражении его конкретных форм, столь подлинно трагическое в его художественной трактовке. Вот почему в плеяде русских поэтесс Анне Ахматовой бесспорно принадлежит первое место.

IV. 1924.



Б. ПАСТЕРНАК

Письма А. А. Ахматовой

< 1 >

17 апреля 1926, Москва

Дорогая, дорогая Анна Андреевна!

Как Вас благодарить, что не забыли Вашего слова в ответ на мое восклицанье, вырвавшееся так безотчетно и так ведь верно! Еще труднее описать чувство радости при получении этой удивительной карточки с удивительной Ахматовской надписью, совершенной в ее кажущейся случайности, как и все у Вас. Вы, может быть, забыли? Там сказано: «от этого садового украшенья»!

Но, Анна Андреевна, зачем Вы так небрежете здоровьем? Горнунг передает, будто Вы опять хвораете. А я-то на радостях написал Цветаевой (знаете, в тот вечер, что мы о ней говорили, она читала Вас в Лондоне), — про сказочную перемену, которую нашел в Вас, и эта радость успела там распространиться. Если бы я не верил в доброту всякого глаза, устремленного на Вас, я бы из предосторожности перестал заикаться о Вашем здоровье. При таком же убеждении мне хочется просить Вас положенья этого не колебать. От всего сердца желаю Вам скорейшей поправки.

Анна Андреевна, у меня к Вам просьба, которую я испещрю оговорками только ввиду Вашей высокой, поразительной и редкой разборчивости в вещах практических. Однако, думается, ей в данном случае не может быть места. Речь идет о получении причитающегося Вам гонорара за перепечатку Ваших стихов в «Антологии русской поэзии XX в.», выпущенной изд-вом «Новая Москва». Составители и книгоиздательство, собирая кни-

гу, и не подозревали, что им когда-нибудь об авторах напомнят. Сделали это, в отно<шении> себя самих, Герасимов и Кириллов. Суд приговорил издательство к выплате истцам гонорара по 50 коп. за строчку. Местком писателей (полноправный Союз), на основании соответствующих отдельных заявлений, предъявляет издательству аналогичный иск от лица всех, как говорится в таких случаях,— потерпевших. И вот, драгоценная и неповторимая пострадавшая, одного насморка которой не стоит вся антология со всем издательством в придачу, настойчиво прошу Вас о следующем. Пришлите Ю. Н. Верховскому или мне собственноручное заявление в Моск. местком писателей при Союзе Рабпроса — о доправке с издательства «Новая Москва» причитающегося Вам гонорара за перепечатку ваших стихов в «Антологии) р<усской> поэзии XX в.», выпущенной издательством. Пришлите также Юрию Никандровичу или мне доверенность на полученье денег, которые изд. обязано будет выплатить по принужденью суда, но, вероятно, не раньше осени. Вам приходится, если не ошибаюсь, около 200 руб. (немн. больше или меньше, не помню). В доверенные я Вам навязываю двух лиц на выбор с тем, чтобы сузить наблюденье за Вашими дальнейшими шагами до полной обозримости. А то нельзя быть уверенным, что Вы что-нибудь предпримете.

Простите, что неприличнейшим образом исписываю листок со всех сторон. Не знаю, куда девалась почтовая бумага. Хочется верить, что Вам уже лучше. После вашего пребывания в Москве началось для меня удивительное время. Было несколько радостных сообщений из-за границы. Потянуло к работе. И вдруг разыгралась нестерпимая невралгическая боль в челюсти и в левом виске. Пришлось все бросить.

Адрес Ю. Н. Верховского. Остоженка, Коробейников (б. 1-й Ушаковский) п. д. 12, кв. 4.

Привет Н. Н. Пунину. Мой адрес: Волхонка, 14, кв. 9.

Еще раз горячо благодарю Вас за все.

Преданный Вам *Б. Пастернак.*

< 2 >

6 апреля 1929, Москва

Дорогая Анна Андреевна!

Недели три тому назад я Вам отправил письмо по Вашему старому, а легко, может быть, и по ложному адресу. Я в нем

испрашивал Вашей санкции на печатанье стихотворенья, к Вам обращенного. Оно было приложено. Своей оплошностью я поставил себя в положенье неуяснимой неизвестности. Но все же мне казалось, что Вы бы мне отказали на словах (в случае, если письмо дошло), а не в такой молчаливой, обрекающей на догадки форме. Вероятно, так оно и есть, и я очень рад пропаже письма, потому что я им поторопился и стихи послал с первой записи.

Я третий месяц очень усидчиво работаю над большой повестью, которую пишу с верой в удачу. Я недавно болел, но не прерывал работы. Мне очень хорошо. Далекий от мысли, что я это осуществляю, я вновь, как бывало, умилен до крайности всем тем, что человеку дано прочувствовать и продумать. Мне некуда девать это умиленье, повесть потеряла бы в плотности, если бы я все это излил на нее одну. Мне приходится исподволь писать стихи. Их теперь, в моем возрасте, я понимаю как долговую расплату с несколькими людьми, наиболее мне дорогими, потому что, конечно, именно они — истинные адресаты, к которым должно быть обращено это умиленье. Я хочу написать стихотворенье Марине, Вам, Мейерхольдам, Жене и Ломоносовой, нашей заграничной приятельнице. Вам и Мейерхольдам они написаны, и, когда будут сделаны остальные (повесть задерживает), мне бы хотелось их напечатать.

Если я пока не заслужил Вашей искренности, то заслужу еще ее. И потому будьте, пожалуйста, со мной откровенны. Если прилагаемое стихотворенье чем-нибудь неприятно Вам (помимо того, что оно недостаточно сильно), напишите мне о том, пожалуйста, со всем прямодушьем. Пусть неудачно, но свое виденье Вас и свое чувство я в нем выразил, и этого достаточно, чтобы, на мой взгляд, оно годилось для печати, и в этом случае, по понятным причинам, даже в нее *просилось*. Но я обязан считаться и с Вами.

Ответьте, пожалуйста, и напишите несколько слов о себе. Ответьте хотя бы открыткой.

Всей душою преданный Вам *Б. П.*

< 3 >

10 апреля 1929, Москва

Дорогая Анна Андреевна!

Горячо благодарю Вас за ответ и очень обеспокоен концом телеграммы. Если это возможно, я просил бы кого-нибудь из

Ваших близких или друзей, Вас навещающих, сообщить мне, что с Вами и как Ваше самочувствие.

Не надо прибавлять, с какой признательностью я приму такое извещенье. Я просто бы, миновав Вас, запросил Лукницкого но, к сожалению, затерял его адрес. А Вы, Анна Андреевна, пожалуйста, простите меня, что в такое время я Вас обеспокоил подобной ерундой,— ведь это произошло без моего ведома, и не по моей воле все вышло так нехорошо и глупо. Всей душой, как только можно, желаю Вам поскорее оправиться. Я и сам болел недавно, и по упорству и естественности, с какой, точно у себя дома и как постоянная жилица, обосновалась болезнь, еще недели две назад не видел, отчего бы и зачем ей кончиться и смениться здоровьем.

Пишу в вере, что моя просьба к Вашим друзьям застанет вас в состоянии, когда это кажется уже более вообразимым. Всего лучшего. Еще и еще раз большое спасибо. Но об этом лучше не распространяться. Мне страшно стыдно. Я все знаю. Правда и то, что невозможно трудно сказать что-либо, хоть отдаленно Вас достойное. Или не только Вас. Но когда мы говорим о природе или о третьем лице, или о себе,— мы не опрашиваем и не слышим ответа. И все сходит с рук. А Ваша телеграмма, как старшая, смотрит на стихотворенье, и в ней больше содержания, живого и противоречивого, чем в последнем.

Ваш *Б. П.*

Жена шлет Вам сердечный привет и тоже желает скорейшего и полнейшего выздоровленья.

< 4 >
Н. Н. ПУНИНУ И А. А. АХМАТОВОЙ

19 октября 1932, Москва

Дорогой Николай Николаевич, сердечно благодарю Вас за успокоительное известие и Анну Андреевну за особенно драгоценную в ее состоянии приписку.

Звонил в день приезда Чулкову, он обещал тотчас же обратиться по делам Анны Андреевны в Наркомпрос и Оргкомитет, но этим не ограничился, как Вы уже, наверное, об этом знаете по результатам одной оказии в Ленинград, которой он для этого воспользовался.

Так же горячо ко всему отнесся и Борис, пообещав намылить голову Гронскому, главе Оргкомитета. Он собирается к Вам в конце месяца, перед этим я его увижу.

Набравшись храбрости, хочу просить лично Вас, Николай Николаевич, чтобы в этих делах Вы не ограничивали допуска нас, посторонних, одними теми минутами, когда Анна Андреевна находится в опасности, что в отношеньи общества было бы как-то страшно и нечеловечно. Поправка и отдых Анны Андреевны потребуют еще больших забот, нежели болезнь, и сколько найдется людей, для которых сознанье, что они хоть чем-нибудь могут быть ей полезны, составит счастье.

Не забудьте позвонить Спасскому (Сергею Дмитриевичу), 4–76–99. У них какие-то замечательные связи во врачебно-боль-ничном мире, что для установленья более твердого диагноза перед операцией может очень пригодиться, а может быть, и для производства самой операции, если ее не избежать. И вообще, во всем, вплоть до направленья мыслей и симпатий, Спасские меня легко заменяют и охотно заменят.

На вокзале собирался рассказать Вам, но забыл, — что в Москву приехал из Англии Святополк-Мирский, был у меня и очень кланялся Анне Андреевне. Он был у меня перед самым моим отъездом, и я толком еще даже и не познакомился с ним. Упу-щенье это восполню на днях, когда увижусь наново и как бы сначала. Тогда помешало состоянье квартиры. Вещи не были еще расставлены, оконные рамы были частью без стекол, частью с остатками расколотых, и — (был дождливый день) с потолка текло. Это меня страшно стесняло при встрече, т. е. я не стыдился его, а все это отвлекало вниманье. Но за четыре дня моего отсутствия Зинаида Николаевна произвела настоящие чудеса, и теперь жить и принимать друзей можно сосредоточенно и не рассеиваясь.

Дорогая Анна Андреевна, целую Вашу руку и крепко жму Вашу, Николай Николаевич. Еще раз большое спасибо за доверье и скорое известие. Выздоравливайте!

Преданный вам *Б. Пастернак.*

< 5 >

28 июля 1940, Переделкино

Дорогая Анна Андреевна!

Давно мысленно пишу Вам это письмо, давно поздравляю Вас с Вашим великим торжеством, о котором говорят кругом вот уже второй месяц.

У меня нет Вашей книги. Я брал ее на прочтение у Федина и не мог исчертить восклицательными знаками, но отметки вынесены у меня отдельно, и я перенесу их в свой экземпляр, когда достану книгу.

Когда она вышла, я лежал в больнице (у меня было воспаление спинного нерва), и я пропустил сенсацию, сопровождавшую ее появление. Но и туда дошли слухи об очередях, растянувшихся за нею на две улицы, и о баснословных обстоятельствах ее распространенья. На днях у меня был Андрей Платонов, рассказавший, что драки за распроданное издание продолжаются и цена на подержанный экземпляр дошла до полутораста рублей.

Неудивительно, что, едва показавшись, Вы опять победили. Поразительно, что в период тупого оспаривания всего на свете Ваша победа так полна и неопровержима.

Ваше имя опять Ахматова в том самом смысле, в каком оно само составляло лучшую часть зарисованного Вами Петербурга. Оно с прежнею силой напоминает мне то время, когда я не смел бы поверить, что буду когда-нибудь знать Вас и иметь честь и счастье писать Вам. Нынешним летом оно снова значит все то, что значило тогда, да, кроме того, еще и что-то новое и чрезвычайно большое, что я наблюдал последнее время в отдельности, но чего еще ни разу не видал в соединении с первым.

Это — соперничающее значение Вашего нового авторства в «Иве» и новейших вставках. Ваша нынешняя манера, еще слишком своезаконная и властная, чтобы казаться продолженьем или видоизменением первой. Можно говорить о явлении нового художника, неожиданно поднявшегося в Вас рядом с Вами прежнею, так останавливает этот перевес абсолютного реализма над импрессионистической стихией, обращенной к впечатлительности, и совершенная независимость мысли от ритмического влиянья.

Способность Ваших первых книг воскрешать время, когда они выходили, еще усилилась. Снова убеждаешься, что, кроме Блока, *таким* красноречием частностей не владел никто, в отношении же Пушкинских начал Вы вообще единственное имя. Наверное, я, Северянин и Маяковский обязаны Вам безмерно большим, чем принято думать, и эта задолженность глубже любого нашего признанья, потому что она безотчетна. Как все это врезалось в воображенье, повторялось и вызывало подражанья! Какие примеры изощренной живописности и мгновенной меткости!

Замечательно, что когда рядом с ними натыкаешься на вещи более широкого действия и иной, дополнительной силы, они теперь кажутся позднейшими вставками, и присутствие Вашего нынешнего искусства начинаешь подозревать там, где его нет, как, например, на стр. 199 и 203 (наряду со стихотворением на стр. 198, которое Вы читали у Фединых).

Выбор Ваш так совершенен, что предпочтенью уже нечего делать и подчеркивать приходится почти все подряд. Особенно изобилуют такими гнездами сплошных драгоценностей стихи из «Четок». Вот эти ряды: стр. 222, 223, 224, 225, 226, 227; 232, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 243. Именно к таким «гнездам» может относиться весь будущий мир «Поверх барьеров», атмосфера его зарожденья, т. е. все то, чего я лишь вскользь коснулся тут в словах о нашей задолженности, о магическом действии Вашей живописной силы и пр., и пр. Вот еще звездные скопленья: 249, 253, 256; 264, 265, 266, 267, 269,271 и др.

Чтобы Вы знали, с кем, в отношении вкуса, Вы здесь имеете дело, скажу, что бегло, с налету и первого взгляда, вершинами, в разных отношениях, показались мне: стр. 50, 69, 145, 174, 194, 198, и несущественно, какую роль тут играла знакомость одних и знаменитость других страниц.

Но я начинаю заговариваться, и Вам должно стать скучно. Позвольте, я прерву письмо, а то я боюсь, что никогда не отошлю его. Узнав, что я пишу Вам, Вам просили кланяться Софья Андреевна, Нина Александровна Табидзе, Константин Александрович Федин и Зина. Знаете ли Вы, что выпустили жену Бориса, Киру Георгиевну? Когда будете в Москве, непременно приезжайте к нам в Переделкино! Тут сущий рай. После упоминанья о больнице необходимо сказать, что я давно себя так замечательно не чувствовал, как этим летом.

Если бы Вы почтили меня открыткой, сообщите, пожалуйста, как Ваши дела и здоровье? С Вами ли уже Лев Николаевич? Нина Т. приехала сюда хлопотать за мужа.

Я думал, Вам будет приятно узнать, каким радостным событьем была для меня Ваша книга, написать Вам об этом было моей живейшей потребностью, но я сделал это так неудачно, что письмо Вам ничего не даст.

Вы должны догадываться, источником какой гордости являются для меня оба Ваших незаслуженных подарка, стихотворенье и эпиграф. Относительно последнего я не верил, несмотря на Ваши слова, пока не увидал. Тон Перцова возмутил нас всех, но тут думают (между прочим, Толстой), что кто-нибудь из настоящих писателей должен написать о Вас в журнале, а

не в газете. Ну до свиданья. Целую Вашу руку. Еще раз горячее спасибо Вам от нас всех за это воплощенное чудо.

Ваш *Б. Пастернак*.

< 6 >

1 ноября 1940, Переделкино

Дорогая, дорогая Анна Андреевна!

Могу ли я что-нибудь сделать, чтобы хоть немного развеселить Вас и заинтересовать существованьем в этом снова надвинувшемся мраке, тень которого с дрожью чувствую ежедневно и на себе. Как Вам напомнить с достаточностью, что жить и хотеть жить (не по какому-нибудь еще, а только по-Вашему) Ваш долг перед живущими, потому что представления о жизни легко разрушаются и редко кем поддерживаются, а Вы их главный создатель.

Дорогой друг и недостижимый пример, все это я Вам должен был бы сказать тем серым днем августа, когда мы последний раз видались и Вы мне напомнили, как категорически Вы мне дороги. А между тем я пренебрегал возможностями встречи с Вами, уезжал на целые дни в Москву, для встречи поезда для учащихся, шедшего вне графика и не по расписанью из Крыма, с Зиною и ее больным сыном, которого надо было устроить в больницу и даже *день* приезда которого был неизвестен. В скобках, для удовлетворенья естественного интереса, все обошлось благополучно, и мальчик, проболев с месяц, теперь выздоровел.

Я не читаю газет, как Вы знаете. И вот, последнее время, когда я спрашиваю, что на свете нового, я узнаю одну вещь радостную и одну грустную: англичане держатся, обижают Ахматову. О если бы между этими новостями, мне одинаково близкими, мог существовать обмен веществ и сладость одной могла ослабить горечь другой!

Я говорил Вам, Анна Андреевна, что мой отец и сестры с семьями в Оксфорде, и Вы представите себе мое состоянье, когда в ответ на телеграфный запрос я больше месяца не получал от них ответа. «Я мысленно похоронил их в том виде, какой может подсказать воображенью воздушный бомбардировщик, и вдруг узнал, что они живы и здоровы.

Также и Нина Т<абидзе> уехала в Тифлис без малейшей надежды узнать когда-нибудь что-нибудь о муже, а мне намекали даже, что нет уверенности, чтобы он был в живых, а теперь она написала мне, что он содержится в Москве, и это установлено.

Простите, что я так грубо и как маленький привожу Вам примеры из домашней жизни в пользу того, что никогда не надо расставаться с надеждой, все это, как истинная христианка, Вы должны знать, однако, знаете ли Вы, в какой цене *Ваша надежда* и как Вы должны беречь ее?

«Смирив души неукротимый ропот» и т. д. — в общей сложности 4 строки у меня записаны, но Вы не договорили тогда, — нас позвали к Фадееву. Книжку Вашу мне подарили в Гослитиздате. Если бы Вам пришла фантазия сделать мне надпись, пошлите мне ее в счастливую и легкую минуту,— я ее вклею. Однако Вы можете тут же забыть о сказанном, я Вас не буду теснить ожиданьем.

Два Ваших почитателя, муж и жена, просили меня переслать Вам письмо, я сообщил им Ваш адрес и отослал письмо обратно. В нем не было ничего дурного, но оно слишком лазурно и безоблачно для пересылки. Зная Вас и Вашу нынешнюю грусть и хмурость, я не вправе поддерживать то нереальное представленье о поэте, которым дышит их обращенье, немного вневременное и внепространственное.

Это бедные люди, каких очень много, что именно в похвалу им, а не во осужденье, он сын ветеринарного врача, пробовал сам писать, его попытки свободны от той блестящей безвкусицы удачливости, которая так часто и быстро выводит на широкую дорогу, но недостаткам не хватает гения, чтобы стать достоинствами, и, таким образом, шероховатое его тяжелодумье остается при нем в качестве глубоко колоритной черты, просящейся под перо какого-нибудь нового Достоевского или Писемского. Это скромные и очень достойные люди, но зачем я на их счет так расписался?

Не считайте неуваженьем к себе, что я без всякого страха пишу Вам таким слогом, с такими помарками и такой вздор.

От всего сердца желаю Вам здоровья. Ваш *Б. П.*



В. ЖИРМУНСКИЙ

К вопросу о синтаксисе А. Ахматовой

Поскольку синтаксические формы определяют собой характер композиции лирических стихотворений, они нередко являются особенно показательным признаком стиля. Для романтической, песенной лирики русских символистов характерно употребление анафорического параллелизма, придающего всему стихотворению однообразно-поступательное движение — как бы «литании», построенной на эмоциональном нарастании, усилении, нагнетании лирического чувства (ср.: «Композиция лирических стихотворений». 1921. С. 21 сл. и др.). В этом смысле, как я уже отмечал в другом месте, союз «и», объединяющий последовательные ритмико-синтаксические ряды, выражает постепенное нарастание эмоционального волнения в стихотворении, рассчитанном прежде всего на «песенное» воздействие. Ср. у Блока:

...И коварнее северной ночи
И хмельней золотого Аи
И любови цыганской короче
Были страшные ласки твои.
И была роковая отрада
В попираньи заветных святынь,
И безумная сердцу услада
Эта горькая страсть, как полынь...

Ср. также построение баллады Брюсова «Раб» («Валерий Брюсов и наследие Пушкина», 36) или «Незнакомки» А. Блока («Композиция лирических стихотворений», 22 сл.).

Иной характер имеет синтаксическая композиция у А. Ахматовой. Анафора и синтаксические повторения не играют существенной роли в построении ее стихотворений. Напротив, Ахматова охотно прибегает к логическим формам сочинения и

подчинения: к противопоставлению (союзы «а», «но»), ограничению («лишь», «только»), к установлению отношений логической зависимости, выражаемых предложениями условными («если»), причинными («оттого»), целевыми («чтобы») и т. д. Напр.: «лишь смех в глазах его спокойных», «лишь голос твой поет в моих стихах», «только ставши лебедем надменным, изменился серый лебеденок», «только это — западня, где ни радости, ни света», «если ты еще со мной побудешь», «и если в дверь мою ты постучишь», «оттого мы любим строгий, многоводный, темный город» «оттого что — это любовь», «чтобы нас рассудили потомки», «чтоб выпустить птицу — мою тоску», «чтоб тот, кто спокоен в своем дому» и т. д. Следует отметить, что указанные формы подчинения в лирической поэзии вообще не очень обычны и воспринимаются как признак речи прозаической, разговорной, а между тем в стиле Ахматовой они играют существенную роль. Особенно часто встречается союз «а» — в «Четках» 36 случаев: «а на жизнь мою лучом нетленным грусть легла, и голос мой незвонок», «а скорбных скрипок голоса поют за стелющимся дымом», «а в груди моей уже не слышно трепетания стрекоз», «а взгляды его, как лучи» и мн. др. (особенно часто — в форме неожиданной концовки, замыкающей стихотворение).

Ряд примеров, характеризующих «логический синтаксис» Ахматовой, был указан мною в книге «Валерий Брюсов и наследие Пушкина» (стр. 100, прим. 12). Б. М. Эйхенбаум («Анна Ахматова», стр. 39) подхватил и дополнил мои наблюдения над этими синтаксическими формами, но ограничился при этом простым перечислением соответствующих союзов. Между тем для анализа поэтического стиля недостаточно простого описания тех грамматических форм, которые встречаются у данного поэта, хотя бы более часто, чем у других. Для стилистики существенно не столько перечисление языковых категорий, сколько выяснение их художественной функции в определенной системе стилевого единства (см. выше «Задачи поэтики». С. 52). Говоря о «логическом синтаксисе» Ахматовой, противоположном «эмоциональному», «романтическому» синтаксису символистов, я именно имел в виду эти вопросы стиля.

В. В. Виноградов («О поэзии Анны Ахматовой». 1925. С. 24) возражает против применения к Ахматовой термина «логический синтаксис», усматривая за формами «логизованной речи» — «необычность смысловой связи», «семантические несоответствия и скачки». И я, с своей стороны, отмечая неожиданное для эпохи символизма проникновение в творчество Ах-

матовой рациональной стихии, логических формул и отношений, не отрицаю того, что за ними нередко скрывается «эмоциональный парадокс» (термин К. В. Мочульского). Напр.:

Солнце комнату наполнило
Пылью желтой и сквозной.
Я проснулась и припомнила:
Милый, нынче праздник твой.
Оттого и оснеженная
Даль за окнами светла.
Оттого и я, бессонная,
Как причастница, спала.

«Логическая» композиция стихотворения определяется причинно-следственным отношением между двумя строфами («оттого»): установление этой связи является главной темой стихотворения. Характерна также логическая антитеза: «даль светла... и оснеженная» (т. е. «*даже* оснеженная»), «и я бессонная (т. е. «*даже* я»)... спала как причастница». Но за «логическим» отношением скрывается эмоциональный парадокс: причина указывается мнимая с точки зрения объективной связи вещей, она существует только для любящей женщины (такое «оттого» — пример «женской логики»). При этом, благодаря эмфатическому повторению слова «оттого» и синтаксическому параллелизму, утверждение, заключающееся в последней строфе, приобретает особую эмоциональную выразительность: формы логические вступают в своеобразное сочетание с формами эмоциональными. Точно так же употребление союза «а» в случаях мнимого логического противопоставления выражает неожиданный, капризный поворот мысли. Ср. напр.:

О, как сердце мое тоскует!
Не смертного ль часа жду?
А та, что сейчас танцует,
Непременно будет в аду.

Или:

И я стану — Христос помоги —
На покров этот светлый и ломкий.
А ты письма мои береги,
Чтобы нас рассудили потомки...

Тем не менее, логические формы синтаксической связи, как основа композиционного оформления, свидетельствуют о проникновении в поэзию Ахматовой чуждой эпохе символизма рациональной стихии. Определяя собой композиционную схему

лирического стихотворения, они нередко придают его движению характер развертывания мысли, а не нарастания и падения эмоционального напряжения, как в романтическую эпоху. Наблюдения над историей текста стихотворений А. Блока подтверждают эти соображения (см. выше). В этом смысле позволительно говорить о «логическом синтаксисе» Ахматовой, несмотря на возражения В. В. Виноградова.



М. БЕККЕР

Анна Ахматова

«Ахматова! Это имя — огромный вздох». Так сказано у Цветаевой. Хорошо сказано. Родственница по духу, Цветаева хорошо чувствует особенности своей поэтической подруги.

О муза плача, прекраснейшая из муз...
О ты, шальное исчадие ночи белой.
Ты черную посылаешь метель на Русь,
И вопли твои вонзаются в нас, как стрелы.

И какая она щедрая, эта Цветаева!

Я дарю тебе свой колокольный град,
Ахматова! И сердце свое в придачу.

Но этот широкий благородный жест хочется невольно предупредить, тем более, что то и другое имеется у Ахматовой в избытке. Колоколов хоть отбавляй, а любви премного... Но бог Ахматовой особый, и любовь ее особая. Ее Бог не жестокосердный Егова, а всепрощающий, готовый во имя любви рабы своей Ахматовой отпустить кое-кому грехи. Недаром же Ахматова восклицает:

Что теперь мне смертное томленье!
Если ты еще со мной побудешь,
Я у Бога вымолю прощенье
И тебе, и всем, кого ты любишь...

Чтобы понять слитность в ее сознании таких представлений, как религия и любовь, достаточно привести вот эти строки:

Но звезды синеют, но иней пушист,
И каждая встреча чудесней, —
А в Библии красный кленовый лист
Заложен на «Песни песней».

Я знаю, что сердце, пронзенное стрелой, означает любовь. Я знаю также, что этот символ стал ходячим, шаблонным. Ничего не поделаешь! Этот символ невольно всплывает, когда читаешь стихи Ахматовой. Да, сердце Ахматовой изранено любовью. Не надо быть врачом, чтобы чувствовать перебои и перестуки ее больного сердца. Не надо прибегать к рентгеновским лучам, чтобы сделать видимым ее сердце, изнывающее под тяжестью любовной сверхнагрузки.

Овидий воспел «науку страсти нежной». Сафо — «страстнокудрая жрица» — дала стихийное, почти физическое ощущение любви. Но кто сравнится с Ахматовой в передаче любви отвергнутой и неразделенной, кто сумел так потрясающе убедительно передать любовные горячки, любовные томления! Ее произведения — это энциклопедия любви. Нет такого любовного переживания, которое не получило бы у нее освещения; при этом, беря какое-нибудь переживание, она варьирует его на различные лады. Вот как у нее передано чувство ревности.

Знаю: гадая, и мне обрывать
Нежный цветок — маргаритку.
Должен на этой земле испытать
Каждый любовную пытку.

Жгу до зари на окошке свечу
И ни о ком не тоскую,
Но не хочу, не хочу, не хочу
Знать, как целуют другую.

Сила Ахматовой в том, что она не рядит свои чувства в пышные одежды фразеологии. Она не прибегает к смягчающим абажурам. Пламень ее чувства горит бурно, трепетно, беспокойно.

После ветра и мороза было
Любо мне погреться у огня.
Там за сердцем я не уследила
И его украли у меня.

Запрещаешь петь и улыбаться,
А молиться запретил давно.
Только б мне с тобою не расстаться,
Остальное все равно.

Эта интимность и большая непосредственность делают Ахматову в глазах женщин «богиней любви». На нее любовно обращены взоры многих читательниц. Одна из этих читательниц в письме к тов. Коллонтай просила разъяснить, почему Ахматова, не будучи коммунисткой, влияет на учащихся и комму-

нисток, в том числе на нее, автора письма. Коллонтай ответила целым посланием, в котором Ахматова изображается чуть ли не вождем нового поколения женщин. Можно подумать, что пред тобою не Анна Ахматова, а Жанна д'Арк, явленная не по господней воле, а по «коллонтайному» чуду! «Видите ли, — разъясняет Коллонтай, — Ахматова нам вовсе не такая чужая, как кажется с первого взгляда. В ее трех белых томиках трепещет и бьется живая, близкая нам женщина современной нам эпохи, эпохи ломки человеческой психологии, эпохи мертвой схватки двух культур, двух идеологий — буржуазной и пролетарской. Анна Ахматова на стороне не отживающей, а созидающейся идеологии»...

«Едва ли не лучшие стихи Ахматовой, — пишет далее Коллонтай, — посвящены окрыленной радости освобождения женщин от оков любви, в которой нет взаимного признания, нет истинного духа товарищества».

Ах, вот вы какая, Ахматова! Почему бы вам не вступить тогда в женотдел каким-нибудь замзавом? И почему бы тогда не позаботиться просвещенной Коллонтай о переводе ваших произведений с целью их распространения среди угнетенных женщин Востока?

Однако, спросит читатель, неужели Коллонтай, одна из умнейших женщин нашей эпохи, говорит такую ересь? В чем же она, собственно, видит дух товарищества и прочие революционные добродетели? А вот в чем. У Ахматовой сказано:

Он говорил о лете и о том,
Что быть поэтом женщине — нелепость.

Из этого Коллонтай заключает, что Ахматова протестует против опошления в женщине ее человеческого достоинства. Далее у Ахматовой сказано:

Ушла к другим бессонница-сиделка —
Я не томлюсь над серою водой,
И башенных часов кривая стрелка
Смертельной мне не кажется иглой.
И если в дверь мою ты постучишь,
Мне кажется, я даже не услышу.

Из этого Коллонтай делает тот вывод, что Ахматова освобождается от оков любви, в которой нет «истинного духа товарищества».

Согласимся на минуту с Коллонтай. Ахматова решила уйти от любовных сетей. Она отвергает любовь, не оплодотворенную

товарищеским чувством. Куда же она уходит? В общественность? В работу? Ответ на этот вопрос мы найдем в следующих стихах:

Я научилась просто, мудро жить,
Смотреть на небо и молиться Богу,
Чтоб утолить ненужную тревогу...
...Я возвращаюсь. Лижет мою ладонь
Пушистый кот, мурлыкая умильней.

Итак, недостаток любви компенсируется мистикой да кошачьими нежностями...

Далее, поверим на минуту, что Ахматова огорчена тем, что милый друг отрицает за ней право на творчество. Но что тогда значат такие строки?

Было душно от жгучего света,
А взгляд его, как лучи.
Я только вздрогнула: *этот*
Может меня приручить.

В том-то и дело, что не новое сознание руководит Ахматовой. Творчество Ахматовой отражает сознание женщины, воспитанной в духе рабства и покорности, готовой исполнить прихоти и капризы любимого («этот может меня приручить»), неврастеничной, размагниченной долгой и мучительной любовью. Если к этому присоединить мистичность, то облик поэтессы станет ясным. И эротика, и мистика производны от определенных условий. Они выросли на определенной социальной почве, на почве упадка энергии того класса, именем которого выступает Анна Ахматова.



Г. АДАМОВИЧ

Анна Ахматова

25 лет назад появились первые ее стихи в каком-то петербургском журнальчике — не то в шебуевской «Весне», не то в студенческом «Гаудеамусе». Потом вышел первый тоненький сборник «Вечер».

На следующий день, — как Байрон после «Чайльд-Гарольда», — Ахматова «проснулась знаменитостью». Слава пришла сразу и расширилась настолько быстро, что уже ко времени войны в популярных обзорах литературы писали: «Ахматова и Блок», «Ахматова и Сологуб», — как имена равноценные и для тогдашней русской лирики одинаково характерные.

Это само по себе нисколько не удивительно. Эфемерных знаменитостей везде и всегда бывает много. Удивительнее и несравненно показательнее то, что Ахматовой с ее такими, на первый взгляд, «дореволюционными», такими «старорежимными» стихами удалось в нашей литературе удержаться. Теперь мы готовы повторить «Ахматова и Блок» с уверенностью, что это одно из редких имен, которые такого сочетания достойны... Больше десяти лет уже Ахматова не напечатала ни строчки. Других поэтов после двух или трех лет молчания начинают «забывать», и они, чувствуя это, волнуются и пробуют каким бы то ни было способом удержать уходящее влияние. Ахматова может молчать спокойно. Ее не забывают и не скоро забудут. Не только в эмиграции, где в каждом «поэтическом» разговоре постоянно упоминается ее имя, но и в России знают и читают ее: еще недавно авторитетный свидетель Вера Инбер в припадке социалистического негодования жаловалась, что в доброй половине женских рукописей, поступающих в рассмотрение советских издательств, «живет Ахматова»... Казалось бы, чего в самом деле советским поэтессам учиться у автора «Четок» и «Белой стаи», когда есть у них такой образец для подражания,

как перестроившаяся, переключившаяся на строительные рельсы, понявшая величье ленинизма-сталинизма Инбер! А вот подите же, — Ахматова да Ахматова, «а о Инбер ни полслова».

Разница в силе таланта... Да, конечно. Но не только это. Есть поэты, приходящие в литературу со стихами, — и есть другие, оставляющие ей свою поэзию, т. е. новую тему, свой особый мир, обогащающий и усложняющий наше сознание. Первых правильнее было бы, в сущности, назвать стихотворцами, а не поэтами: они могут быть прекрасными стихотворцами, чрезвычайно культурными, умными, изощренными и даровитыми, они способны написать два, три, десять, пятнадцать превосходных отдельных стихотворений... Но на вопрос: о чем пишет Икс или Игрек, — никто не в силах ответить. Икс ни о чем не пишет в целом, у него нет творческой темы, он только откликается стихами на различные, конечно, схожие между собой настроения, — но не нанизывает свои стихи на одну и ту же ось. Икс ничего не нашел, ничего не увидел нового в мире. Проходят годы, прекрасные отдельные, разрозненные стихотворения исчезают из памяти, а образа и лица за ними нет.

Ахматовские стихи далеко не так блестящи или совершенны, как создания некоторых ее сверстников и друзей. Но в них с исключительной настойчивостью и силой звучит своя «тема». Русская поэзия была чем-то беднее до Ахматовой, стала чем-то богаче после нее, и как бы, может быть, ни была мала эта ахма-товская лепта, она есть, ее никто не может отрицать... А можно ли то же самое сказать о Брюсове, например? Или даже о Гумилеве, при всем его таланте? Или о Вячеславе Иванове, при всем его уме? Или о многих-многих других? Одно дело — престиж, роль, дар воздействия и непосредственного подчинения, иное дело — поэзия. Брюсов рассыпается на тысячи осколков, среди которых есть, правда, и драгоценные. Ахматова, так сказать, «едина и неделима». Ей не пришлось делать беспомощные потуги с целью выдумать и сотворить свою личность: она получила ее от природы.

Кстати, люди, скептически настроенные по отношению к женскому творчеству вообще, могли бы обратить внимание на один любопытный факт, подкрепляющий, пожалуй, их скептицизм. Почти все подлинно женские стихи друг другу родственны, — откуда можно заключить, что женская индивидуальность неизмеримо однообразнее мужской. Десятки великих поэтов-мужчин нисколько между собой не похожи: разные тона, темы, стремления, порывы... А вот попробуйте перечесть прелестную «плаксивую» Марселину Деборд-Вальмор после

Ахматовой: это почти то же самое, — в словах, и в поникающем элегическом напеве (только, конечно, у старинной французской поэтессы нет и не может быть ахматовской модернистической пряности). Напоминает Ахматову порой и графиня де Ноай, — в те редкие моменты, когда перестает гениальничать, не довольствуется потоком пустовато-звонких, декоративных фраз. В русской поэзии не было женщин, способных «выразить себя», — оттого Ахматова показалась новой во всем, даже в этом своем общеженском пассивном тоне. Единственная достойная предшественница ее, Зинаида Гиппиус, с первых же строчек всячески старалась вытравить из своей поэзии всякую «женскость», глядя на нее, как на досадную случайность, — и если писала стихи от первого лица «я», то неизменно с мужским окончанием в глаголах.

* * *

О дебютах Ахматовой не раз уже говорилось и рассказывалось. Эпохе, с которой она связана, повезло на воспоминания: чуть ли не каждая мелочь, особенно из области литературного житья-бытья, запечатлена усердными мемуаристами для потомства, которое, может быть, и не почувствует особой нужды в такой «роскоши деталей».

Рассказывали, как Гумилев, обычно такой проницательный, отговаривал Ахматову печататься, утверждая, что из нее «ничего не выйдет». Как покровительствовал Ахматовой Кузмин, видевший в ней «свою ученицу». Как предсказал ей огромный всероссийский успех Георгий Чулков... Рассказывали и то, как однажды важный и торжественный Вячеслав Иванов, прослушав короткое стихотворение юной, почти еще неизвестной поэтессы, — стихотворение, где выделялись две строчки:

Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки...

встал и в волнении воскликнул:

— Анна Андреевна, знаете ли вы, что в этой вашей «перчатке» начинается новая страница в русской поэзии?

Если я решаюсь об этом последнем эпизоде снова напомнить, то потому, что он для ахматовской поэзии чрезвычайно значителен. Можно спорить с Вячеславом Ивановым о том, действительно ли с Ахматовой открылась какая-то «страница», но что, обратив на «перчатку» внимание, он попал, как говорится, в самую точку, — в этом нет никакого сомнения.

О любви и любовных разочарованиях писали все. Нет абсолютно ничего нового в том, что в своем стихотворении рассказала Ахматова: женщина покидает дом возлюбленного и в растерянности спускается по лестнице. Только у другой поэтессы рассказ свелся бы к описанию или анализу «переживаний», — и, вероятно, все потонуло бы или расплылось в таких словах, как тоска, боль, грусть, сердце, рана, разлука, в тысяче других слов того же «порядка». Ахматова о чувствах молчит. Ни слова — ни о тоске, ни о сердечной ране. Она вспоминает только одну подробность — о перчатке: и сразу мы видим то, что у другого поэта только бы поняли.... В этом весь секрет ахматовского стиля. Она всегда с безошибочной зоркостью находит нужный ей внешний признак, нужную подробность, которая в лаконизме своем выразительнее всяческого красноречия. Брюсова восхитило когда-то стихотворение «Сжала руки под темной вуалью...». Кто не помнит его последней строфы:

Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
Все, что было. Уйдешь, я умру».
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: «Не стой на ветру».

По существу, это та же «перчатка». Он, этот постоянный «он» ахматовских стихотворных диалогов, мог бы разразиться длинным монологом. Но он роняет одну только презрительную, усталую, механически-заботливую фразу: «не стой на ветру», — и подчеркивает ею безнадежность положения с такой резкостью, которая всякое дальнейшее лирическое многословье исключает.

Можно было бы привести сотни таких примеров. Ахматова — великий мастер по части того «стеклышка», о котором в чеховской «Чайке» говорит Тригорин, как о необходимой для описания лунной ночи мелочи. Она как будто только о мелочах и говорит. Она избегает громких или слишком поэтических слов, она любит прозаизм... Но и нервной утонченной барышне, и влюбившейся вопреки ленинизму комсомолке кажется, что эти стихи написаны о них и для них, и что более правдивых, горьких и точных слов никем не было найдено.

Когда-то, уже в годы революции, Ахматова с холодноватым, чуть-чуть жестоким удивлением рассказывала:

— Ходят ко мне все какие-то девицы, плачут и спрашивают, как им быть... Ну что я им могу сказать?

Действительно, что сказать? Все сказано в стихах.

* * *

Никогда манера письма не была и не будет решающим признаком для оценки чьего-нибудь творчества.

Пора на этот счет перестать обольщаться. История литературы полна рассказов о школах и направлениях, которые сменяли друг друга и декретировали, как надо писать, как писать не надо... И что же? Все обратилось в прах. Манера сама по себе ничего не значит. Уцелело во времени только то, что оживлено и согрето изнутри личным огнем, иногда в согласии с господствующими в данные годы теориями, иногда — вопреки им. Бессмертье только этой ценой покупается. Можно писать лаконично, можно писать многословно, — и в одинаковой мере быть настоящим поэтом или ничтожеством.

Ценность ахматовской «перчатки», с такой точки зрения, не Бог весть как велика. Разумеется, это был новый метод... Но и только метод. Он мог подхлестнуть в предвоенную эпоху поэтический пыл той или иной литературной группы, но он не спас бы Ахматову от забвения, если бы за ним не было всего лирического содержания ее творчества.

Это содержание трудно определить. Чуковский заметил однажды: «влюбленная монахиня» — не без пошловатости, как и все, впрочем, что делает этот даровито-пошловатый человек. Ахматова за «влюбленную монахиню» не ответственна. Ей трудно дать характеристику, потому что она, как и многие поэты, глубже и больше, нежели дословный текст ее стихов; таков у нас, прежде всего, Некрасов — великий и могучий поэт, как бы промычавший свои «песни» и не нашедший для них слов, достойных напева.

Ахматова в своем тексте не только женщина, но и «дама»: умная, душевно-сложная, избалованная, своевольная, гордая, одним словом, типичная петербургская декадентка начала века, мечтательная и опустошенная... Беру, конечно, текст вне ритма, лишь в смысловом его значении.

В подлинной же своей поэзии, поддержанной и углубленной напевом, Ахматова — явление гораздо более значительное, несущее на себе, как и Некрасов, — печать какого-то невыраженного трагизма. Оттого над ее книгами и плачут, что в них поет «печаль мира», уловленная чутким слухом, хоть и не совсем уложившаяся в слова... Ахматова возвышает и возвеличивает мелкие любовные случаи, ею описанные, она оплетает их музыкой, наделяет их каким-то неведомым тяжким богатством. «Это я, но как я хороша! — любуется собой читательница в

этом волшебном зеркале. — Как глубока и прекрасна моя любовь».

Иногда Ахматовой удается найти слова, равные напеву. Напомню стихотворение, посвященное ее любимому Петербургу, начинающееся с картины простой и счастливой жизни в ладу с природой.

...А мы живем торжественно и трудно
И чтим обряды наших горьких встреч,
Когда с налету ветер безрассудный
Чуть начатую обрывает речь.
Но ни на что не променяем пышный,
Гранитный город славы и беды,
Широких рек сияющие льды,
Бессолнечные, мрачные сады,
И голос Музы еле слышный.

В «петербургском альбоме» русской поэзии не много найдется строк прекраснее этих.

Трагизм и скрытое тайное величье своих стихов Ахматова, вероятно, чувствовала сама. Оттого она и «подвывала», читая их, что хотела сказать больше текста, — и только иногда, поняв невозможность этого, переходила на речь подчеркнуто сухую и трезвую, будто махнув рукой. Трагизм чувствовали и все, глядевшие на нее, — на этот ее необычайный облик, с открытыми, угловатыми плечами, неизменной «ложноклассической» шалью, влачащейся по полу, горькой складкой у рта и взглядом, так удивительно верно переданном в известном анненковском рисунке. Это было действительно «явление», которое врезывается в память навсегда.

Ловлю себя на том, что невольно пишу «было», в прошедшем времени. А ведь Ахматова еще не стара, — и если ничего не печатает, то, может быть, все-таки пишет. Но связана она с той Россией, которая «была», а не есть. Новая Россия ее не прочтет и поймет, во всяком случае, по-другому, чем читали сверстники. Им же, современникам, все кажется безвозвратно далеким. Им не всегда легко понять и принять, что с революцией не все оборвалось.

Как сказал поэт, им порой чудится, что

Все, кто блистал в тринадцатом году,
Лишь призраки на петербургском льду.



В. ПЕРЦОВ

Читая Ахматову

Поэзия Ахматовой «затонула» на многие годы — последняя ее книга вышла в 1923 году. Ахматова продолжала писать стихи, которых мы не читали. И вот через 17 советских лет — период времени геологический — появляется ее новая книга.

В начале помещены новые стихи, вслед за ними в обратно-хронологическом порядке избранные стихи из прежних пяти книг. Материал расположен в правильной последовательности: нетерпеливый любитель поэзии с первой страницы получает возможность сказать себе: Ахматова 1940 года пишет по-прежнему хорошо. И даже лучше, чем раньше. Такая же, как и прежде, ясность высказывания поэта, хотя речь идет о вещах, по самому своему существу неясных, нечетких, дрожащих и туманных. Ни малейшей претенциозности в слове, несмотря на излом в чувстве. Никакого перемигивания с искусством «полутонов» и намеков, в котором зачастую, под видом ложной значительности, скрывается отсутствие точной лирической мысли. Такая же, как и раньше, железная логика в развертывании лирической мысли, в расположении «доказательств», в смыкании «посылок» и «выводов». И наряду с изысканным ажурным словом — верное чутье народных форм родного языка.

Мастер не устал, не состарился, не растерял и себя, несмотря на столько лет уединенной жизни. И, напротив, кое в чем утвердился на позициях своей молодости и стал писать лучше. Разговор с Музой, которая в стихах Анны Ахматовой представляет собой вполне реальный персонаж и даже характер, в 1940 году ведется еще более серьезно (и я бы сказал — решающе) по сравнению с прежними книгами. Вот этот разговор в книге «Белая стая» (1917):

Муза ушла по дороге,
Осенней, узкой, крутой,

И были смуглые ноги
Обрызганы крупной росой.

Я долго ее просила
Зимы со мной подождать.
Но сказала: «Ведь здесь могила,
Как ты можешь еще дышать?»

. . . .

Я, глядя ей вслед, молчала,
Я любила ее одну,
А в небе заря стояла,
Как ворота в ее страну.

Новое стихотворение «Муза» — такое:

Когда я ночью жду ее прихода,
Жизнь, кажется, висит на волоске.
Что почести, что юность, что свобода
Пред милой гостьей с дудочкой в руке.

И вот вошла. Откинув покрывало,
Внимательно взглянула на меня.
Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала
Страницы Ада?» Отвечает: «Я».

И Муза здесь сознательнее, и у поэта настоящий темперамент.

Если после новых стихов Ахматовой восстановить в памяти весь ее прежний творческий путь по сборнику «Из шести книг» и опять вернуться к новым стихам, то можно заметить в них и одну новую особенность. Нельзя еще считать поворотом к большой эпической форме такие новые произведения, как «Клевета» и «Лотова жена». Но, во всяком случае, в них чувствуется стремление выйти из круга субъективных переживаний к объективной теме. Такое же значение имеют стихи «Данте» и «Клеопатра». Ахматова умеет изображать в своих новых «повествовательных» стихах большие душевные движения, безоглядную трагическую страсть.

Особую славу, как известно, стяжали себе стихи Ахматовой о любви. Постоянная тема Ахматовой — странная, трагическая любовь, любовь — кара и мука, на которую женщина — героиня ее поэзии — сама обрекает себя:

Сжала руки под темной вуалью...
«Отчего ты сегодня бледна?»
— Оттого, что я терпкой печалью
Напоила его допьяна.

Ахматова создала в своей поэзии образ женщины, пожертвовавшей собой для любви. Этот образ возник в поэзии Ахматовой на фоне разнузданной, упадочной литературы, которая пользовалась особенным успехом у революционного обывателя в годы литературного дебюта автора «Четок» и «Белой стаи».

Перечитывая сейчас стихи Ахматовой 1911—12 годов, понимаешь ее поэтическую заслугу, которая выражается в том, что в самом близком соседстве с модной темой и на том же материале Ахматова сумела в этих давних стихах силой личного своеобразия, искусства и вкуса создать женский образ, не лишенный обаяния и для нас.

Вряд ли кто-нибудь станет упрекать Ахматову за то, что этот образ не созвучен с нашим идеалом женщины и далек от образов замечательных русских женщин, которых мы любим у Пушкина и Некрасова. Стихи Ахматовой написаны давно, в трудное время буржуазного распада семьи.

Есть другой признак, относящийся уже не столько к качеству этих старых стихов, сколько к современному их восприятию. Об этом признаке нужно сказать, чтобы понять место Ахматовой в нашем культурном сознании и в нашей поэзии.

Очень неширок круг явлений жизни, освещенный в творчестве этого незаурядного мастера. Сквозь шесть ее книг идешь, как между стен ущелья. Отношения любящих людей Ахматова изображает всегда в одном и том же разрезе — любовного самораспятья женщины. Когда читаешь подряд много замечательных ахматовских стихов, — не хватает воздуха. Ведь отношения любви в реальной жизни настолько богаче и содержательнее того, о чем пишет Ахматова, и складываются в таких разных плоскостях, что для деятельного человека нашего времени эта мастерская поэзия становится просто монотонной. Подразумеваю при этом, что сей деятельный человек влюблен и отвергнут, т. е. по отношению к восприятию стихов Ахматовой находится в самом лучшем положении.

На восприятии этих стихов как бы проверяется качество нашей новой жизненной установки, ее многопланность и направленность к общему, а не к частному, к судьбам человечества. И качество любви нашей другое — она, как сказал Маяковский, «пограндиознее онегинской любви». Героиня Ахматовой и мы — люди слишком разные. Это и не может не сказаться, несмотря на былое и настоящее мастерство поэта.



А. ПЛАТОНОВ

Анна Ахматова

Голос этого поэта долго не был слышен, хотя поэт не прерывал своей деятельности: в сборнике помещены стихи, подписанные последними годами. Мы не знаем причины такого обстоятельства, но знаем, что оправдать это обстоятельство ничем нельзя, потому что Анна Ахматова поэт высокого дара, потому что она создает стихотворения, многие из которых могут быть определены как поэтические шедевры, и задерживать или затруднять опубликование ее творчества нельзя.

Первое стихотворение, помещенное в книге «Ива», написано в 1940 году.

...И не был мил мне голос человека,
А голос ветра был понятен мне.
Я лопухи любила и крапиву,
Но больше всех серебряную иву.
И, благодарная, она жила
Со мной всю жизнь...
...И, странно! — я ее пережила.
Там пень торчит, чужими голосами
Другие ивы что-то говорят
Под нашими, под теми небесами.
И я молчу... Как будто умер брат.

Привязанность человека к людям обычно приходит позже его детства. В своем детстве человек любит мать, но эта его любовь не то же самое, что гуманизм взрослого человека; в детстве человек любит «неодушевленные» предметы — лопухи, иву или что другое, но любит их не скопом, не пантеистически, а индивидуально: другие ивы не заменили поэту одну, любимую, умершую иву, и смерть этой одной-единственной ивы столь же грустное событие, как гибель брата. Эта естественная способность детской души изображена поэтом с предельной

точностью; изображена и особенность самого поэта — обретя опыт зрелости, не утратить в себе детства и не забыть своих детских привязанностей. Истинный поэт, как мудрец, хранит в себе опыт всей своей жизни — от самых первых впечатлений до последнего момента существования — и пользуется этим опытом.

В стихотворении «Муза» творческая способность человека сравнивается с другими ценностями жизни в пользу первой.

... Что почести, что юность, что свобода
Пред милой гостьей с дудочкой в руке.

И это верно. Лишь творческая способность, или, говоря более прозаически, его труд, его работа, его жертвенная борьба, обеспечивает ему и славу и свободу. Но слава и свобода есть только результат творческой способности человека — и потому ничто не выше этой способности, с кратким именем Муза.

И вот вошла. Откинув покрывало,
Внимательно взглянула на меня.
Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала
Страницы Ада?» Отвечает: «Я».

«Милая гостья» пером поэта вочеловечена. В стихотворении почти физически слышно дыхание Музы, когда она простодушно произносит свой ответ поэту: «Я». И эта же Муза; когда вошла, «внимательно взглянула на меня», — ты ли, дескать, та самая, которая мне нужна; некогда она была в гостях и у Данта; тогда она не обманулась в своем выборе и тут не должна обмануться.

В сборнике есть и другое стихотворение, посвященное Музе.

Муза ушла по дороге,
Осенней, узкой, крутой,
И были смуглые ноги
Обрызганы крупной росой.
. . . .
Я, глядя ей вслед, молчала,
Я любила ее одну,
А в небе заря стояла,
Как ворота в ее страну.

Личное душевное и внешнее всемирное неустройство мешает поэту жить с Музой неразлучно. При других личных качествах поэта, при другом отношении к внешнему миру — такому, например, какое было у Маяковского, — Муза не является лишь гостьей поэта, она может быть его постоянной сотрудницей.

А. Ахматова знает, конечно, и сама разницу своей поэтической работы и работы Маяковского. В стихотворении «Маяковский в 1913 году» она пишет:

...Я сегодня вправе
Вспомнить день тех отдаленных лет,
Как в стихах твоих крепчали звуки,
Новые роились голоса...
Не ленились молодые руки,
Грозные ты возводил леса.
. . . .
И еще неслышанное имя
Молнией влетело в душный зал
. . . .
Чтобы ныне, всей страной хранимо,
Зазвучать, как боевой сигнал.

Противоречие между творческой необходимостью и личной человеческой судьбой редко кто не испытал из поэтов. Испытали его и Пушкин и Данте, испытывал Маяковский и трагически переживает Ахматова.

Муза-сестра заглянула в лицо,
Взгляд ее ясен и ярок,
И отняла золотое кольцо,
Первый весенний подарок,
Муза! Ты видишь, как счастливы все —
Девушки, женщины, вдовы...
...Должен на этой земле испытать
Каждый любовную пытку.
Жгу до зари на окошке свечу
И ни о ком не тоскую,
Но не хочу, не хочу, не хочу
Знать, как целуют другую.

Человеческое подавляет поэтическое. Но не мнимое ли это противоречие — между творчеством и личной судьбой? Видимо, не мнимое, если это противоречие не всегда преодолевали даже великие поэты. Маяковский делал наиболее отважные попытки преодолеть поэтическими средствами недостатки человеческой, интимной судьбы. Вероятно, для решения этой драматической ситуации недостаточно быть одаренным поэтом — сколь бы ни был велик талант поэта, — решение проблемы заключено в историческом, общественном прогрессе, когда новый мир будет устроен более во вкусе Музы или когда, что то же самое, все человеческое будет превращено в поэтическое — и наоборот.

Иногда в творчестве Ахматовой человеческое сжимается до размеров частного, женского случая, и тогда поэзии в ее стихах не существует. Например:

Муж хлестал меня узорчатым,
Вдвое сложенным ремнем.
. . . .
Как мне скрыть вас, стоны звонкие!
В сердце темный, душный хмель.

Трудно представить, чтобы две последние строки написала рука Ахматовой — настолько они плохие. Иначе кто же тогда написал следующий поэтический шедевр:

Как белый камень в глубине колодца,
Лежит во мне одно воспоминанье.
Я не могу и не хочу бороться:
Оно веселье и оно — страданье,
Я ведаю, что боги превращали
Людей в предметы, не убив сознанья.
Чтоб вечно жили дивные печали,
Ты превращен в мое воспоминанье.

Литературная критика всегда немного кощунственное дело: она желает все поэтическое истолковать прозаически, вдохновенное — понять, чужой дар — использовать для обычной общей жизни. В отношении многих произведений Ахматовой мы не будем применять способа их дополнительного рационального истолкования. Вещи, в которых есть признаки совершенства, не нуждаются в помощи, потому что совершенство всегда могущественно само по себе.

Но во многих случаях критика, как суждение, нужна не для того, чтобы осудить или похвалить, но для того, чтобы глубже понять поэта. Выше мы приводили строки, в которых поэзия оставила автора. Вот несколько строк других любовных стихов, но они уже совсем другого качества, и мы поймем, почему они прекрасны:

Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
Все, что было. Уйдешь, я умру».
Улыбнулся спокойно и жутко.
И сказал мне: «Не стой на ветру».

Вопль любящей женщины заглушается пошлым бесчеловечием любимого; убивая, он заботится о ее здоровье: «не стой на ветру». Это образец того, как интимное человеческое, обычное в сущности, превращается в факт трагической поэзии.

В лице персонажа «любимого» в стихотворении присутствует распространенный, «мировой» житель, столь часто испытующий сердце женщины своей «мужественной» беспощадностью, сохраняя при этом вежливую рассудочность.

Мы не ставили здесь себе задачи более или менее подробного суждения о творчестве Ахматовой, поэтому ограничимся лишь тем, что мы считаем самым существенным.

Необходимо прежде всего преодолеть одно заблуждение. Некоторые наши современники — литераторы и читатели — считают, что Ахматова не современна, что она архаична по тематике, что она слишком интимна и прочее — и что поэтому, стало быть, ее значение как поэта не велико, что она не может иметь значения для революционных советских поколений новых людей.

Это неправильное мнение, это заблуждение. Основная задача Октябрьской революции состояла и состоит в воспитании высшего типа человека на земле — по сравнению с человеком предшествовавших эпох. На это направлены все усилия советской системы — материальные и духовные, в том числе и советская литература.

Подойдем к вопросу прямо и утилитарно. Воздействуют ли благотворно на душу советского читателя только те произведения искусства, в которых изображается конкретная современность, или благотворно и глубоко могут воздействовать и другие произведения искусства, хотя бы они современности не касались вовсе или касались ее отвлеченно и косвенно?

Вот ответ. Произведение, написанное высокоодаренным поэтом на большую тему современности, будет воздействовать на читателя гораздо больше, чем произведение, написанное столь же высококачественным поэтом на тему несовременную.

Это так, но это академическое решение вопроса. Практически надо рассудить таким образом: оказывают ли стихи Ахматовой этическое и эстетическое влияние на человека или нет? Или стихи поэта разрушают, деморализуют человека?

Ответ ясен. Не всякий поэт, пишущий на современные темы, может сравниться с Ахматовой по силе ее стихов, облагораживающих натуру человека, как не всякий верующий, непрерывно бормочущий молитвы, есть более святой, чем безмолвный. Ахматова способна из личного житейского опыта создавать музыку поэзии, важную для многих; некоторые же другие поэты способны великую поэтическую действительность трактовать как дидактическую прозу, в которой, несмот-

ря на сильные звуки, нет обольщения современным миром и образ его лишь знаком и неизбежен, но не прекрасен.

Вообще же говоря, самая современная поэзия та, которая наиболее глубоким образом действует на сердце и сознание современного человека, совершенствуя это существо в смысле его исторического развития, а не та, которая ищет своей силы в современных темах, но не в состоянии превратить эти темы в поэзию; современники еще поймут усилия своих поэтов-сверстников, потому что для них сам изображаемый поэтами мир дорог и поэтичен (по многим причинам), но будущие читатели могут такую поэзию не оценить.

Но понятно, конечно, что высший поэт — это тот, кто находит поэтическую форму для действительности в тот момент, когда действительность преобразуется, то есть поэт современных тем.

Однако не будем понимать современность вульгарно, — ведь и мы все, работая на будущее, питаемся не только современностью. Нас воспитывали Пушкин, Бальзак, Толстой, Щедрин, Гоголь, Гейне, Моцарт, Бетховен и многие другие учители и художники. Ахматова сказала в своей книге:

О, есть неповторимые слова,
Кто их сказал — истратил слишком много.
Неистощима только синева
Небесная...

Будем же ценить поэта Ахматову за неповторимость ее прекрасных слов, потому что она, произнося их, тратит слишком много для нас, и будем неистощимы к ней в своей признательности.



Н. Н. ПУНИН

Письмо А. А. Ахматовой

14 апреля 42
Самарканд, больница

Здравствуйте, Аня.

Бесконечно благодарен за Ваше внимание и растроган; и это не заслужено. Все еще в больнице не столько потому что болен, сколько оттого, что здесь лучше, чем на воле... Есть мягкая кровать и кормят, хотя и неважно, но даром. И спокойно. Я еще не вполне окреп, но все же чувствую себя живым и так радуюсь солнечным дням и тихо развивающейся весне. Смотрю и думаю: я живой. Сознание, что я остался живым, приводит меня в восторженное состояние, и я называю это — чувством счастья. Впрочем, когда я умирал, то есть знал, что я непременно умру — это было на Петровском острове у Голубевых, куда на время переселился, потому что там, как мне казалось, единственная в Ленинграде теплая комната — я тоже чувствовал этот восторг и счастье. Тогда я думал о Вас много. Думал, потому что в том напряжении души, которое я тогда испытывал, было нечто — как я уже писал Вам в записочке — похожее на чувство, жившее во мне в 20-х годах, когда я был с Вами. Мне кажется, я в первый раз так всеобъемлюще и широко понял Вас — именно потому, что это было совершенно бескорыстно, так как увидеть Вас когда-нибудь я, конечно, не рассчитывал, это было действительно предсмертное с Вами свидание и прощание. И мне показалось тогда, что нет другого человека, жизнь которого была бы так цельна и потому совершенна, как Ваша; от первых детских стихов (перчатка с левой руки) до пророческого бормотания и вместе с тем гула поэмы. Я тогда думал, что эта жизнь цельна не волей — и это мне казалось

особенно ценным — а той органичностью, т. е. неизбежностью, которая от Вас как будто совсем не зависит. Теперь этого не написать, т. е. всего того, что я тогда думал, но многое из того, что я не оправдывал в Вас, встало передо мной не только оправданным, но и, пожалуй, наиболее прекрасным. Вы знаете, многие осуждают Вас за Леву, но тогда мне было так ясно, что Вы сделали мудро и, безусловно, лучшее из того, что могли выбрать (я говорю о Бежецке), и Лева не был бы тем, что он есть, не будь у него бежецкого детства. Я и о Леве тогда много думал, но об этом как-нибудь в другой раз — я виноват перед ним.

В Вашей жизни есть крепость, как будто она высечена в камне и одним приемом очень опытной руки. Все это, я помню, наполнило меня тогда радостью и каким-то совсем не обычным, не сентиментальным умилением, созерцательным, словно я стоял перед входом в Рай (вообще тогда много было от «Божественной Комедии»). И радовался я не столько за Вас, сколько за Мироздание, потому что от всего этого я почувствовал, что нет личного бессмертия, а есть бессмертное. Это чувство было особенно сильным. Умирать было не страшно, и я не имел никаких претензий персонально жить или сохраниться после смерти. Почему-то я совсем не был в этом заинтересован; но что есть Бессмертное и я в нем окажусь — это было так прекрасно и так торжественно. Вы казались мне тогда — и сейчас тоже — высшим выражением Бессмертного, какое я только встречал в жизни. В больнице мне удалось перечитать «Бесов». Достоевский, как всегда, мне тяжел и совсем не для меня, но в конце романа, как золотая заря среди страшного и неправдоподобного мрака, такие слова: «Одна уже всегдашняя мысль о том, что существует нечто безмерно справедливейшее и счастливейшее, чем я, уже наполняет и меня всего безмерным умилением и — славой, — о, кто бы ни был, что бы ни сделал, человеку гораздо необходимее собственного счастья знать и каждое мгновение веровать в то, что есть где-то уже совершенное и спокойное счастье для всех и для всего» и т. д. Эти слова почти совершенное выражение того, что я тогда чувствовал. Именно — «и славой» — именно «спокойное счастье». Вы и были тогда выражением «спокойного счастья славы». Умирая, я к нему приближался.

Но я остался жить и сохранил само то чувство и память о нем. Я так боюсь его теперь потерять и забыть и делаю усилия, чтобы этого не случилось со мной в жизни: Вы знаете, как я легкомысленно, не делая никаких усилий, даже скорее с вызо-

вом судьбе, терял лучшее, что она, судьба, мне давала. Солнце, которое я так люблю после ледяного ленинградского ада, поддерживает меня и мне легко беречь перед этой солнечной славой это чувство бессмертного. И я счастлив.

Мне хорошо здесь, и в больнице хорошо, рука почти зажила — Вы видите, я пишу своим почерком — правда, много забот, как устроиться, как прокормиться, но они не поглощают меня так, как это было раньше. И мне не жаль брошенного, кроме некоторых вещей, которые я просто из-за спешки забыл взять.

В вагоне, когда я заболел, мне почему-то вспомнился Хлебников, и я воспринял его, как самый чистый голос моего времени, по отношению к которому Маяковский что-то одностороннее, частный случай. Вы — не частный случай, но почему-то я не мог соотнести Вас с Хлебниковым, и это до сих пор мне не понятно.

Подъезжая к Ташкенту, я не надеялся Вас видеть и обрадовался до слез, когда Вы пришли, и еще больше, когда узнал, что на другой день Вы снова были на вокзале...



Б. ПАСТЕРНАК

Новый сборник Анны Ахматовой

Недавно в Ташкенте в издательстве «Советский писатель» вышел сборник стихотворений Анны Ахматовой.

Давно любимые и действительные в любом подборе, сильные, ясные и глубокие стихи о русской жизни, треволнениях молодости, превратностях истории и красотах природы. Среди многочисленных дополнений — новинки о войне, вылившиеся по-иному, нежели знаменитые ахматовские строки о четырнадцатом годе, — стремительные, захватывающие стихотворения, написанные большим человеком с большой натуры.

Новый и благородный повод к восстановлению облика славной писательницы с самого основания, в ее роли смелой обновительницы, уравновешивающей гигантское беспорядочно-одухотворенное воздействие преобразователя Блока чертами своего нового, до последних слов договоренного реализма.

Две кровопролитных войны, их следы чуть ли не на каждой странице и между ними известный силуэт с гордо занесенной головой — жизнь и деятельность несгибаемой, преданной, прямолинейной дочери народа и века, закаленной, привыкшей к утратам, мужественно готовой к испытаниям бессмертия. Что еще прибавить к этому беглому перечню?

Наш глаз с удовлетворением отыскивает записи последних лет, тридцать девятого, сорокового и сорок первого, среди восхитительности остальных. Давнишняя ахматовская сжатость, плавность и свобода от принуждения — качества, отныне пушкинские до бесконечности после того, как они были пушкинскими в квадрате и в кубе в ее всегда побеждавшем творчестве.

1943



Б. ПАСТЕРНАК

«Избранное» Анны Ахматовой

Вышла избранная Ахматова. Сборник убеждает в том, что писательница никогда не умолкала и с небольшими перерывами всегда отзывалась на требованья времени.

Сборник сжат втрое против недавнего собрания «Из шести книг». Он пополнен множеством нового. Эти вещи, в большинстве напоминающие живую и увлекательную манеру «Ивы», последней книги Ахматовой, развивают ее особенность и вероятно восходят к новой современной поэме Ахматовой, центральному ее труду, публично читанному, но еще не опубликованному взыскательным автором,

Сборник лишний раз показывает главную особенность Ахматовой — равную художественную ценность раннего и позднего ее периода. Составитель мог, не опасаясь стилистического несоответствия, ставить рядом ее стихи десятых к сороковых годов. Так, между стихотворением «Первый дальнобойный в Ленинграде», где приемом нынешней Ахматовой записано ощущение вражеского обстрела:

Как равнодушно гибель нес
Ребенку моему...

и стихотворением «Памяти 19 июля 1914 года», с его знаменитыми строчками:

Мы на сто лет состарились, и это
Тогда случилось в час, один...

промежуток в 27 лет. Но это секрет их хронологии. Как следовали одна за другой эти войны в истории русского существования, так мысли, содержащиеся в обоих стихотворениях, сказаны одним голосом и как бы одновременно.

В сборнике нет другого стихотворения под сходным названием «Июль 1914» чрезвычайной силы. Его отсутствие, равно как и ряда наилучших из «Четок» и «Белой стаи», вроде стихотворений «Вечером» или «Небо мелкий дождик сеет», огорчает и оставляет в недоумении.

Было бы странно назвать Ахматову военным поэтом. Но преобладанье грозовых начал в атмосфере века сообщило ее творчеству налет гражданской значительности. Эта патриотическая нота, особенно дорогая сейчас, выделяется у Ахматовой совершенным отсутствием напыщенности и напряжения» Вера в родное небо и верность родной земле прорываются у ней сами собой с естественностью природной походки.

Ставить большому художнику в заслугу его личные добродетели значит принижать достоинство его всепоглощающего дара. Нынешнюю войну Ахматова выразила живее предшествующей не вследствие возросшей теплоты и искушенности своего сердца, а потому, что, как величайшее зеркало русской жизни, она отразила эти войны в их действительном историческом несходстве.

В нынешней войне налицо ожесточенье и продуманная бесчеловечность, неведомые на прошлой. Фашизм воюет не с армиями, а с народами и историческими привычками. Каждому брошен личный вызов. Бомбардировка с воздуха превратила большие города во фронтовые местности. Нет ничего удивительного в том, что ленинградка Ахматова написала лондонцам стихотворенье, непосредственное, как письмо, и что ее стихи об убитом ленинградском мальчике полны душераздирающей горечи и написаны словно под диктовку матери или старой севастопольской солдатки.

Наряду с нотою национальной гордости, отличительною чертой Ахматовой мы назовем ее художественный реализм, как главное и постоянное ее отличье.

Эротической абстракции, в которую часто вырождается условно-живое «ты» большинства стихотворных излияний, Ахматова противопоставила голос чувства в значении действительной интриги. Эту откровенность в обращении к жизни она разделяла с Блоком, едва еще, тогда складывавшимся Маяковским, шедшим на сцене Ибсеном и Чеховым, Гамсуном и Горьким, с интересом к значащим очевидностям и сильным людям. Это придавало «Вечеру» и «Четкам», первым книгам Ахматовой, оригинальный драматизм и повествовательную свежесть прозы. Образцы этих стихотворений есть в разбираемой книге («Песня последней встречи», «Сжала руки под темной вуа-

лью», «Столько просьб у любимой всегда», «Настоящую нежность не спутаешь» и др.). Их, однако, мало и могло бы быть больше.

Именно они глубже всего врезались в память читателей и по преимуществу создали имя лирике Ахматовой. Когда-то они оказали огромное влиянье на манеру чувствования, не говоря уже о литературной школе своего времени. Судить теперь об этих стихах без суда над подражателями невозможно, и характеристика Ахматовой с этой стороны дает скорее понятие о мере ее славы и популярности, чем об истинном существе ее патетической музы.

Однако ее слова о женском сердце не были бы так горячи и ярки, если бы и при взгляде на более широкий мир природы и истории, глаз Ахматовой не поражал остротой и правильностью. Все ее изображения, будь то образ лесного захолустья или шумного обихода столицы, держатся на редкостном чутье подробностей. Умение вдохновенно выбирать их и обозначать коротко и точно избавило ее от ненужной и ложной образности многих современников. В ее описаниях всегда присутствуют черты и частности, которые превращают их в исторические картины века. По своей способности освещать эпоху они стоят рядом со зрительными достоверностями Бунина.

Составитель отобрал драгоценный и давно прославленный материал с должным вкусом и пониманьем.



II

АННА АХМАТОВА
В ПОЭЗИИ СОВРЕМЕННИКОВ

Николай ГУМИЛЕВ

РУСАЛКА

На русалке горит ожерелье
И рубины греховно-красны,
Это странно-печальные сны
Мирового, больного похмелья.
На русалке горит ожерелье
И рубины греховно-красны.

У русалки мерцающий взгляд,
Умирающий взгляд полуночи,
Он блестит, то длинней, то короче,
Когда ветры морские кричат.
У русалки чарующий взгляд,
У русалки печальные очи.

Я люблю ее, деву-ундину,
Озаренную тайной ночной,
Я люблю ее взгляд заревой
И горящие негой рубины...
Потому что я сам из пучины,
Из бездонной пучины морской.

* * *

Пять могучих коней мне дарил Люцифер
И одно золотое с рубином кольцо,
Я увидел бездонность подземных пещер
И роскошных долин молодое лицо.

Принесли мне вина — струевого огня
Фея гор и властительно-пурпурный Гном,
Я увидел, что солнце зажглось для меня,
Просияв, как рубин на кольце золотом.

И я понял восторг созидаемых дней,
Расцветающий гимн мирового жреца,
Я смеялся порывам могучих коней
И игре моего золотого кольца.

Там, на высях сознанья — безумье и снег...
Но восторг мой прожег голубой небосклон,
Я на выси сознанья направил свой бег
И увидел там деву, больную, как сон.

Ее голос был тихим дрожаньем струны,
В ее взорах сплетались ответ и вопрос,
И я отдал кольцо этой деве Луны
За неверный оттенок разбросанных кос.

И смеясь надо мной, презирая меня,
Мои взоры одел Люцифер в полутьму,
Люцифер подарил мне шестого коня,
И Отчаянье было органичнье ему.

ИЗ «ОСЕННЕЙ ПЕСНИ»

Когда ж вечерняя заря
На темном небе угасает
И на ступени алтаря
Последний алый луч бросает,

Пред ним склоняется одна,
Одна, желавшая напева
Или печальная жена,
Или обманутая дева.

Кто знает мрак души людской,
Ее восторги и печали?
Они эмалью голубой
От нас закрытые скрижали.

Кто объяснит нам, почему
У той жены всегда печальной
Глаза являют полутьму,
Хотя и кроют отблеск дальний?

Зачем высокое чело
Дрожит морщинами сомненья,
И меж бровями залегло
Веков тяжелое томленье?

И улыбаются уста
Зачем загадочно и зыбко?
И страстно требует мечта,
Чтоб этой не было улыбки?

Зачем в ней столько тихих чар?
Зачем в очах огонь пожара?
Она для нас больной кошмар.
Иль правда, горестней кошмара.

Зачем, в отчаяньи мечты,
Она склонилась на ступени?
Что надо ей от высоты
И от воздушно-белой тени?

Не знаем! Мрак ночной глубок,
Мечта — пожар, мгновенья — стоны;
Когда ж забрезжется восток
Лучами жизни обновленной?

Да, много, много было снов
И струн восторженно звенящих
Среди таинственных лесов,
В их голубых, веселых чащах.

Теперь открылися миры
Жене божественно-надменной,
Взамен угаснувшей сестры
Она узнала сон вселенной.

И в солнца ткань облечена,
Она великая святыня,
Она не бледная жена,
Но венценосная богиня.

УЖАС

Я долго шел по коридорам,
Кругом, как враг, таилась тишь.
На пришлеца враждебным взором
Смотрели статуи из ниш.

В угрюмом сне застыли вещи,
Был странен серый полумрак,
И, точно маятник зловещий,
Звучал мой одинокий шаг.

И там, где глубже сумрак хмурый,
Мой взор горящий был смущен
Едва заметною фигурой
В тени столпившихся колонн.

Я подошел, и вот мгновенный,
Как зверь, в меня вцепился страх:
Я встретил голову гиены
На стройных девичьих плечах.

На острой морде кровь налипла,
Глаза зияли пустотой,
И мерзко крался шепот хриплый:
«Ты сам пришел сюда, ты мой!»

Мгновенья страшные бежали,
И наплывала полумгла,
И бледный ужас повторяли
Бесчисленные зеркала.

ОТКАЗ

Царица — иль, может быть, только печальный ребенок,
Она наклонялась над сонно вздыхающим морем,
И стан ее, стройный и гибкий, казался так тонок,
Он тайно стремился навстречу серебряным зорям.

Сбегающий сумрак. Какая-то крикнула птица,
И вот перед ней замелькали на влаге дельфины.

Чтоб плыть к бирюзовым владеньям влюбленного принца,
Они предлагали свои глянцевитые спины.

Но голос хрустальный казался особенно звонок,
Когда он упрямо сказал роковое: «Не надо»...
Царица — иль, может быть, только капризный ребенок,
Усталый ребенок с бессильною мукою взгляда.

* * *

Под рукой уверенной поэта
Струны трепетали в легком звоне,
Струны золотые, как браслеты
Сумрачной царицы беззаконий.

Опьянили зовы сладострастья,
И спешили поздние зарницы,
Но недаром звякнули запястья
На руках бледнеющей царицы

И недаром взоры заблистали:
Раб делил с ней счастье этой ночи,
Лиру положили в лучшей зале,
А поэту выкололи очи.

АННА КОМНЕНА

Тревожный обломок старинных потемок.
Дитя позабытых народом царей,
С мерцанием взора на зыби Босфора
Следит ускользающий бег кораблей.

Прекрасны и грубы влекущие губы
И странно-красивый изогнутый нос,
Но взоры унылы, как холод могилы,
И страшен разбросанный сумрак волос.

У ног ее рыцарь, надменный, как птица,
Как серый орел пиренейских снегов.
Он отдал сраженья за крик наслажденья.
За женский, доступный для многих альков.

Напрасно гремели о нем менестрели,
Его отличали в боях короли —
Он смотрит, безмолвный, как знойные волны
Дрожа, рассекают его корабли.

И долго он будет ласкать эти груди
И взором ловить ускользающий взор,
А утром, спокойный, красивый и стройный
Он голову склонит под меткий топор.

И снова в апреле заплачут свирели,
Среди облаков закричат журавли,
И в сад кипарисов от западных мысов
За сладким позором придут корабли.

И снова царица замрет, как блудница,
Дразнящее тело свое обнажив,
Лишь будет печальней, дрожа в своей спальне
В душе ее мертвый останется жив.

Так сердце Комнены не знает измены,
Но знает безумную жажду игры
И темные муки терзающей скуки,
Сковавшей забытые смертью миры.

* * *

Нет тебя тревожней и капризней,
Но тебе предался я давно
Оттого, что много, много жизней
Ты умеешь волей слить в одно.

И сегодня... Небо было серо,
День прошел в томительном бреду,
За окном, на мертвом дерне сквера,
Дети не играли в чехарду.

Ты смотрела старые гравюры,
Подпирая голову рукой,
И смешно-нелепые фигуры
Проходили скучной чередой.

«Посмотри, мой милый, видишь — птица,
Вот и всадник, конь его так быстр,
Но как странно хмурится и злится
Этот сановитый бургомистр!»

А потом читала мне про принца,
Был он нежен, набожен и чист,
И рукав мой кончиком мизинца
Трогала, повертывая лист.

Но когда дневные смолкли звуки
И взошла над городом луна,
Ты внезапно заломила руки,
Стала так мучительно бледна.

Над тобой смущенно и несмело
Я молчал, мечтая об одном:
Чтобы скрипка ласковая пела
О тебе и рае золотом.

СЕМИРАМИДА

Для первых властителей завиден мой жребий,
И боги не так горды.
Столпами из мрамора в пылающем небе
Укрепились мои сады.

Там рощи с цистернами для розовой влаги.
Голубые, нежные мхи,
Рабы и танцовщицы, и мудрые маги,
Короли четырех стихий.
Всё манит и радует, всё ясно и близко,
Всё таит восторг вышины,
Но каждою полночью так страшно и низко
Наклоняется лик луны.

И в сумрачном ужасе от лунного взгляда,
От цепких лунных сетей,
Мне хочется броситься из этого сада
С высоты семисот локтей.

СОН АДАМА

От плясок и песен усталый Адам
Заснул, неразумный, у Древа Познанья.
Над ним ослепительных звезд трепетанья,
Лиловые тени скользят по лугам.
И дух его сонный летит над лугами,
Внезапно настигнут зловещими снами.

Он видит пылающий ангельский меч,
Что жалит нещадно его и подругу
И гонит из рая в суровую вьюгу,
Где нечем прикрыть им ни бедер, ни плеч...
Как звери, должны они строить жилище,
Пращой и дубиной искать себе пищи.

Обитель труда и болезней... Но здесь
Впервые постиг он с подругой единство.
Подруге — блаженство и боль материнства,
И заступ — ему, чтобы вскапывать весь.
Служеньем Иному прекрасны и грубы,
Нахмурены брови и стиснуты губы.

Вот новые люди... Очерчен их рот,
Их взоры не блещут, и смех их случаен.
За вепрями сильный охотится Каин,
И Авель сбирает маслины и мед,
Но воле не служат они патриаршей:
Пал младший, и в ужасе кроется старший.

И многое видит смущенный Адам:
Он тонет душою в распутстве и неге,
Он ищет спасенья в надежном ковчеге
И строится снова, суров и упрям,
Медлительный пахарь, и воин, и всадник...
Но Бог охраняет его виноградник.

На бурный поток наложил он узду,
Бессонною мыслью постиг равновесье,
Как ястреб врезается он в поднебесье,
У косной земли отнимает руду.
Покорны и тихи, хранят ему книги
Напевы поэтов и тайны религий.

И в ночь волхвований на пышные мхи
К нему для объятий нисходят сильфиды,
К услугам его, отомщать за обиды —
И звездные духи, и духи стихий,
И к солнечным скалам из грозной пучины
Влекут его челн голубые дельфины.

Он любит забавы опасной игры —
Искать в океанах безвестные страны,
Ступать безрассудно на волчьи поляны
И видеть равнину с высокой горы,
Где с узких тропинок срываются козы
И душные, красные клонятся розы.

Он любит и скрежет стального резца,
Дробящего глыбистый мрамор для статуй,
И девственный холод зари розоватой,
И нежный овал молодого лица, —
Когда на холсте под ударами кисти
Ложатся они и светлей, и лучистей.

Устанет и к небу возводит свой взор,
Слепой и кощунственный взор человека:
Там, Богом раскинут от века до века,
Мерцает над ним многозвездный шатер.
Святыми ночами, спокойный и строгий,
Он клонит колена и грезит о Боге.

Он новые мысли, как светлых гостей,
Всегда ожидает из розовой дали,
А с ними, как новые звезды, печали
Еще неизведанных дум и страстей,
Провалы в мечтаньях и ужас в искусстве,
Чтоб сердце болело от тяжких предчувствий.

И кроткая Ева, игрушка богов,
Когда-то ребенок, когда-то зарница,
Теперь для него молодая тигрица,
В зловещем мерцаньи ее жемчугов,
Предвестница бури, и крови, и страсти,
И радостей злобных, и хмурых несчастий.

Так золото манит и радует взгляд,
Но в золоте темные силы таятся,
Они управляют рукой святотатца
И в братские кубки вливают свой яд,
Не в силах насытить, смеются и мучат,
И стонам и крикам неистовым учат.

Он борется с нею. Коварный, как змей,
Ее он опутал сетями соблазна.
Вот Ева — блудница, лепечет бессвязно,
Вот Ева — святая, с печалью очей,
То лунная дева, то дева земная,
Но вечно и всюду чужая, чужая.

И он, наконец, беспредельно устал,
Устал и смеяться и плакать без цели;
Как лебеди, стаи веков пролетели,
Играли и пели, он их не слыхал;
Спокойный и строгий, на мраморных скалах
Он молится Смерти, богине усталых.

«Узнай, Благодатная, волю мою:
На степи земные, на море земное,
На скорбное сердце мое заревое
Пролей смертоносную влагу свою.
Довольно бороться с безумьем и страхом.
Рожденный из праха, да буду я прахом!»

И, медленно рея багровым хвостом,
Помчалась к земле голубая комета.
И страшно Адаму, и больно от света,
И рвет ему мозг нескончаемый гром.
Вот огненный смерч перед ним закрутился,
Он дрогнул и крикнул... и вдруг пробудился.

Направо — сверкает и пенится Тигр,
Налево — зеленые воды Евфрата,
Долина серебряным блеском объята,
Тенистые отмели манят для игр,
И Ева кричит из весеннего сада:
«Ты спал и проснулся... Я рада, я рада!»

ТОТ ДРУГОЙ

Я жду, исполненный укоров:
Но не веселую жену
Для задушевных разговоров
О том, что было в старину.

И не любовницу: мне скучен
Прерывный шепот, томный взгляд, —
И к упоеньям я приучен,
И к мукам горше во сто крат.

Я жду товарища, от Бога
В веках дарованного мне,
За то, что я томился много
По вышине и тишине.

И как преступен он, суровый,
Коль вечность променял на час,
Принявши дерзко за оковы
Мечты, связующие нас.

ВЕЧНОЕ

Я в коридоре дней сомкнутых,
Где даже небо — тяжкий гнет,
Смотрю в века, живу в минутах,
Но жду Субботы из Суббот;

Конца тревогам и удачам,
Слепым блужданиям души...
О день, когда я буду зрячим
И странно знающим, спеши!

Я душу обрету иную,
Всё, что дразнило, уловя,
Благословлю я золотую
Дорогу к солнцу от червя.

И тот, кто шел со мною рядом
В громах и кроткой тишине,

Кто был жесток к моим усладам
И ясно милостив к вине;

Учил молчать, учил бороться,
Всей древней мудрости земли, —
Положит посох, обернется
И скажет просто: «Мы пришли».

КОНСТАНТИНОПОЛЬ

Еще близ порта орали хором
Матросы, требуя вина,
А над Стамбулом и над Босфором
Сверкнула полная луна.

Сегодня ночью на дно залива
Швырнут неверную жену,
Жену, что слишком была красива
И походила на луну.

Она любила свои мечтанья,
Беседку в чаще камыша,
Старух-гадальщиц, и их гаданья,
И всё, что не любил паша.

Отец печален, но понимает
И шепчет мужу: «Что ж, пора?»
Но глаз упрямых не поднимает,
Мечтает младшая сестра:

— Так много, много в глухих заливах
Лежит любовников других,
Сплетенных, томных и молчаливых...
Какое счастье быть средь них!

ВЛЮБЛЕННАЯ В ДЬЯВОЛА

Что за бледный и красивый рыцарь
Проскакал на вороном коне,
И какая сказочная птица
Кружилась над ним в вышине?

И какой печальный взгляд он бросил
На мое цветное окно,
И зачем мне сделался несносен
Мир родной и знакомый давно?

И зачем мой старший брат в испуге
При дрожащем мерцаньи свечи
Вынимал из погребов кольчуги
И натачивал копья и мечи?

И зачем сегодня в капелле
Все сходились, читали псалмы,
И монахи угрюмые пели
Заклинанья против мрака и тьмы?

И спускался сумрачный астролог
С заклинательной башни в дом,
И зачем был так странно долог
Его спор с моим старым отцом?

Я не знаю, ничего не знаю,
Я еще так молода,
Но я всё же плачу, и рыдаю,
И мечтаю всегда.

* * *

Рощи пальм и заросли алоэ,
Серебристо-матовый ручей,
Небо, бесконечно-голубое,
Небо, золотое от лучей.

И чего еще ты хочешь, сердце?
Разве счастье — сказка или ложь?
Для чего ж соблазнам иноверца
Ты себя покорно отдаешь?

Разве снова хочешь ты отравы,
Хочешь биться в огненном бреду,
Разве ты не властно жить, как травы
В этом упоительном саду?

ОЗЕРА

Я счастье разбил с торжеством святотатца,
И нет ни тоски, ни укора,
Но каждою ночью так ясно мне снятся
Большие, ночные озера.

На траурно-черных волнах ненюфары,
Как думы мои, молчаливы,
И будят забытые, грустные чары
Серебряно-белые ивы.

Луна освещает изгибы дороги,
И видит пустынное поле,
Как я задыхаюсь в тяжелой тревоге
И пальцы ломаю до боли.

Я вспомню, и что-то должно появиться,
Как в сумрачной драме развязка:
Печальная девушка, белая птица
Иль странная, нежная сказка.

И новое солнце заблещет в тумане,
И будут стрекозами тени,
И гордые лебеди древних сказаний
На белые выйдут ступени.

Но мне не припомнить. Я, слабый, бескрылый,
Смотрю на ночные озера
И слышу, как волны лепечут без силы
Слова рокового укора.

Проснусь, и, как прежде, уверены губы,
Далеко и чуждо ночное,
И так по-земному прекрасны и грубы
Минуты труда и покоя.

СВИДАНИЕ

Сегодня ты придешь ко мне,
Сегодня я пойму,
Зачем так странно при луне
Остаться одному.

Ты остановишься, бледна,
И тихо сбросишь плащ.
Не так ли полная луна
Встает из темных чащ?

И, околдованный луной,
Окованный тобой,
Я буду счастлив тишиной
И мраком, и судьбой.

Так зверь безрадостных лесов,
Почуявший весну,
Внимает шороху часов
И смотрит на луну,

И тихо крадется в овраг
Будить ночные сны,
И согласует легкий шаг
С движением луны.

Как он, и я хочу молчать,
Тоскуя и любя,
С тревогой древнею встречать
Мою луну, тебя.

Проходит миг, ты не со мной,
И снова день и мрак,
Но, обожженная луной,
Душа хранит твой знак.

Соединяющий тела
Их разлучает вновь,
Но, как луна, всегда светла
Полночная любовь.

БЕАТРИЧЕ

I

Музы, рыдать перестаньте,
Грусть вашу в песнях излейте,
Спойте мне песню о Данте
Или сыграйте на флейте.

Дальше, докучные фавны,
Музыки нет в вашем кличе!
Знаете ль вы, что недавно
Бросила рай Беатриче,

Странная белая роза
В тихой вечерней прохладе...
Что это? Снова угроза
Или мольба о пощаде?

Жил беспокойный художник.
В мире лукавых обличий —
Грешник, развратник, безбожник,
Но он любил Беатриче.

Тайные думы поэта
В сердце его прихотливом
Стали потоками света,
Стали шумящим приливом.

Музы, в сонете-брильянте
Странную тайну отметьте,
Спойте мне песню о Данте
И Габриеле Россетти.

II

В моих садах — цветы, в твоих — печаль.
Приди ко мне, прекрасною печалью
Заворожи, как дымчатой вуалью,
Моих садов мучительную даль.

Ты — лепесток иранских белых роз.
Войди сюда, в сады моих томлений,
Чтоб не было порывистых движений,
Чтоб музыка была пластичных поз.

Чтоб пронеслось с уступа на уступ
Задумчивое имя Беатриче
И чтоб не хор менад, а хор девичий
Пел красоту твоих печальных губ.

III

Пощади, не довольно ли жалящей боли,
Темной пытки отчаянья, пытки стыда!
Я оставил соблазн роковых своеволий,
Усмиренный, покорный, я твой навсегда.

Слишком долго мы были затеряны в безднах,
Волны-звери, подняв свой мерцающий горб,
Нас крутили и били в объятьях железных
И бросали на скалы, где пряталась скорбь.

Но теперь, словно белые кони от битвы,
Улетают клочки грозовых облаков.
Если хочешь, мы выйдем для общей молитвы
На хрустящий песок золотых островов.

IV

Я не буду тебя проклинать,
Я печален печалью разлуки,
Но хочу и теперь целовать
Я твои уводящие руки.

Все свершилось, о чем я мечтал
Еще мальчиком странно-влюбленным,
Я увидел блестящий кинжал
В этих милых руках обнаженным.

Ты подаришь мне смертную дрожь,
А не бледную дрожь сладострастья,
И меня навсегда уведешь
К островам совершенного счастья.

ЦАРИЦА

Твой лоб в кудрях отлива бронзы,
Как сталь, глаза твои остры,
Тебе задумчивые бонзы
В Тибете ставили костры.

Когда Тимур в унылой злобе
Народы бросил к их мете,

Тебя несли в пустынях Гоби
На боевом его щите.

И ты вступила в крепость Агры,
Светла, как древняя Лилит,
Твои веселые онагры
Звенели золотом копыт.

Был вечер тих. Земля молчала,
Едва вздыхали цветники,
Да от зеленого канала,
Взлетая, реяли жуки.

И я следил в тени колонны
Черты алмазного лица
И ждал, коленопреклоненный,
В одежде розовой жреца.

Узорный лук в дугу был согнут,
И, вольность древнюю любя,
Я знал, что мускулы не дрогнут
И острие найдет тебя.

Тогда бы вспыхнуло былое:
Князей торжественный приход,
И пляски в зарослях алоэ,
И дни веселые охот.

Но рот твой, вырезанный строго,
Таил такую смену мук,
Что я в тебе увидел бога
И робко выронил свой лук.

Толпа рабов ко мне метнулась,
Теснясь, волнуясь и крича,
И ты лениво улыбнулась
Стальной секире палача.

* * *

Ты помнишь дворец великанов,
В бассейне серебряных рыб,

Аллеи высоких платанов
И башни из каменных глыб?

Как конь золотистый у башен,
Играя, вставал на дыбы,
И белый чепрак был украшен
Узорами тонкой резьбы?

Ты помнишь, у облачных впадин
С тобою нашли мы карниз,
Где звезды, как горсть виноградин,
Стремительно падали вниз?

Теперь, о скажи, не бледнея,
Теперь мы с тобою не те,
Быть может, сильней и смелее,
Но только чужие мечте.

У нас, как точеные руки,
Красивы у нас имена,
Но мертвой, томительной скуке
Душа навсегда отдана.

И мы до сих пор не забыли,
Хоть нам и дано забывать,
То время, когда мы любили,
Когда мы умели летать.

БАЛЛАДА

Влюбленные, чья грусть, как облака,
И нежные задумчивые леди,
Какой дорогой вас ведет тоска,
К какой еще неслыханной победе
Над чарой вам назначенных наследий?
Где вашей вечной грусти и слезам
Целительный предложится бальзам?
Где сердце запылает, не сгорая?
В какой пустыне явится глазам,
Блеснет сиянье розового рая?

Вот я нашел, и песнь моя легка,
Как память о давно прошедшем бреде,
Могучая взяла меня рука,
Уже слетел к дрожащей Андромеде
Персей в кольчуге из горящей меди.
Пускай вдали пылает лживый храм,
Где я теням молился и словам,
Привет тебе, о родина святая!
Влюбленные, пытайте рок, и вам
Блеснет сиянье розового рая.

В моей стране спокойная река,
В полях и рощах много сладкой снеди,
Там аист ловит змей у тростника,
И в полдень, пьяны запахом камеди,
Барахтаются рыжие медведи.
И в юном мире юноша Адам,
Я улыбаюсь птицам и плодам,
И знаю я, что вечером, играя,
Пройдет Христос-младенец по водам,
Блеснет сиянье розового рая.

ПОСЫЛКА

Тебе, подруга, эту песнь отдам,
Я веровал всегда твоим стопам,
Когда вела ты, нежа и карая,
Ты знала всё, ты знала, что и нам
Блеснет сиянье розового рая.

ЭТО БЫЛО НЕ РАЗ

Это было не раз, это будет не раз
В нашей битве глухой и упорной:
Как всегда, от меня ты теперь отреклась,
Завтра, знаю, вернешься покорной.

Но зато не дивись, мой враждующий друг,
Враг мой, схваченный темной любовью,
Если стоны любви будут стонами мук,
Поцелуи — окрашены кровью.

УКРОТИТЕЛЬ ЗВЕРЕЙ

...Как мой китайский зонтик красен,
Натерты мелом башмачки.

Анна Ахматова

Снова заученно-смелой походкой
Я приближаюсь к заветным дверям,
Звери меня дожидаются там,
Пестрые звери за крепкой решеткой.

Будут рычать и пугаться бича,
Будут сегодня еще вероломней
Или покорней... не всё ли равно мне,
Если я молод и кровь горяча?

Только... я вижу всё чаще и чаще
(Вижу и знаю, что это лишь бред)
Странного зверя, которого нет...
Он — золотой, шестикрылый, молчащий.

Долго и зорко следит он за мной
И за движеньями всеми моими,
Он никогда не играет с другими
И никогда не придет за едой.

Если мне смерть суждена на арене,
Смерть укротителя, — знаю теперь:
Этот, незримый для публики, зверь
Первым мои перекусит колени.

Фанни, завял вами данный цветок,
Вы ж, как всегда, веселы на канате,
Зверь мой, он дремлет у вашей кровати,
Смотрит в глаза вам, как преданный дог.

ОТРАВЛЕННЫЙ

«Ты совсем, ты совсем снеговая,
Как ты странно и страшно бледна!
Почему ты дрожишь, подавая
Мне стакан золотого вина?»

Отвернулась печальной и гибкой...
Что я знаю, то знаю давно,
Но я выпью и выпью с улыбкой
Всё налитое ею вино.

А потом, когда свечи потушат,
И кошмары придут на постель,
Те кошмары, что медленно душат,
Я смертельный почувствую хмель...

И приду к ней, скажу: «Дорогая,
Видел я удивительный сон,
Ах, мне снилась равнина без края
И совсем золотой небосклон.

Знай, я больше не буду жестоким,
Будь счастливой, с кем хочешь, хоть с ним,
Я уеду, далеким, далеким,
Я не буду печальным и злым.

Мне из рая, прохладного рая
Видны белые отсветы дня...
И мне сладко — не плачь, дорогая, —
Знать, что ты отравила меня».

МАРГАРИТА

Валентин говорит о сестре в кабаке,
Выхваляет ее ум и лицо,
А у Маргариты на левой руке
Появилось дорогое кольцо.

А у Маргариты спрятан ларец
Под окном в зеленом плюще,
Ей приносит так много серег и колец
Злой насмешник в красном плаще.

Хоть высоко окно в Маргаритин приют,
У насмешника лестница есть;
Пусть так звонко на улицах студенты поют,
Прославляя Маргаритину честь,

Слишком ярки рубины и томен апрель,
Чтоб забыть обо всем, не знать ничего...
Марта гладит любовно полный кошель,
Только... серой несет от него.

Валентин, Валентин, позабудь свой позор,
Ах, чего не бывает в летнюю ночь!
Уж на что Риголетто был горбат и хитер,
И над тем насмеялась родная дочь.

Грозно Фауста в бой ты зовешь, но вотще!
Его нет... Его выдумал девичий стыд;
Лишь насмешника в красном и дырявом плаще
Ты найдешь... и ты будешь убит.

ОСЛЕПИТЕЛЬНОЕ

Я тело в кресло уроню,
Я свет руками заслоню
И буду плакать долго, долго,
Припоминая вечера,
Когда не мучило «вчера»
И не томили цепи долга;

И в море врезавшийся мыс,
И одинокий кипарис,
И благосклонного Гуссейна,
И медленный его рассказ,
В часы, когда не видит глаз
Ни кипариса, ни бассейна.

И снова властвует Багдад,
И снова странствует Синдбад,
Вступает с демонами в ссору,
И от египетской земли
Опять уходят корабли
В великолепную Бассору.

Купцам и прибыль и почет.
Но нет; не прибыль их влечет
В нагих степях, над бездной водной;

О тайна тайн, о птица Рок,
Не твой ли дальний островок
Им был звездою путеводной?

Ты уводила моряков
В пещеры джинов и волков,
Хранящих древнюю обиду,
И на висячие мосты
Сквозь темно-красные кусты
На пир к Гаруну-аль-Рашиду.

И я когда-то был твоим,
Я плыл, покорный пилигрим,
За жизнью благостной и мирной,
Чтоб повстречал меня Гуссейн
В садах, где розы и бассейн,
На берегу за старой Смирной.

Когда же... Боже, как чисты
И как мучительны мечты!
Ну что же, раньте сердце, раньте,
Я тело в кресло уроню,
Я свет руками заслоню
И буду плакать о Леванте.

У КАМИНА

Наплывала тень... Догорал камин,
Руки на груди, он стоял один,

Неподвижный взор устремляя вдаль,
Горько говоря про свою печаль:

«Я пробрался в глубь неизвестных стран,
Восемьдесят дней шел мой караван;

Цепи грозных гор, лес, а иногда
Странные вдали чьи-то города.

И не раз из них в тишине ночной
В лагерь долетал непонятный вой.

Мы рубили лес, мы копали рвы,
Вечерами к нам подходили львы.

Но трусливых душ не было меж нас,
Мы стреляли в них, целясь между глаз.

Древний я открыл храм из-под песка,
Именем моим названа река,

И в стране озер пять больших племен
Слушались меня, чтили мой закон.

Но теперь я слаб, как во власти сна,
И больна душа, тягостно больна;

Я узнал, узнал, что такое страх,
Погребенный здесь в четырех стенах;

Даже блеск ружья, даже плеск волны
Эту цепь порвать ныне не вольны...»

И, тая в глазах злое торжество,
Женщина в углу слушала его.

ОДНАЖДЫ ВЕЧЕРОМ

В узких вазах томленье умирающих лилий.
Запад был медно-красный. Вечер был голубой.
О Леконте де Лиле мы с тобой говорили,
О холодном поэте мы грустили с тобой.

Мы не раз открывали шелковистые томы
И читали спокойно и шептали: «не тот!»
Но тогда нам сверкнули все слова, все истомы,
Как кочевницы звезды, что восходят раз в год.

Так певучи и странны, в наших душах воскресли
Рифмы древнего солнца, мир нежданно-большой,
И сквозь сумрак вечерний запрокинутый в кресле
Резкий профиль креола с лебединой душой.

* * *

Священные плывут и тают ночи,
Проносятся эпические дни,
И смерти я заглядываю в очи,
В зеленые, болотные огни.

Она везде — ив зареве пожара,
И в темноте, нежданна и близка,
То на коне венгерского гусара,
А то с ружьем тирольского стрелка.

Но прелесть ясная живет в сознанье,
Что хрупки так оковы бытия,
Как будто женственно все мирозданье
И управляю им всецело я.

Когда промчится вихрь, заплещут воды.
Зальются птицы в чаяньи зари,
То слышится в гармонии природы
Мне музыка Ирины Энери.

Весь день томясь от непотнятной жажды
И облаков следя крылатый рой,
Я думаю: «Карсавина однажды
Как облако плясала предо мной».

А ночью в небе, древнем и высоком,
Я вижу записи судеб моих
И ведаю, что обо мне, далеком,
Звенит Ахматовой сиренный стих.

Так не умею думать я о смерти,
И всё мне грезятся, как бы во сне,
Те женщины, которые бессмертье
Моей души доказывают мне.

ПЯТИСТОПНЫЕ ЯМБЫ

М. Л. Лозинскому

Я помню ночь, как черную наяду,
В морях под знаком Южного Креста.

Я плыл на юг; могучих волн громаду
Взрывали мощно лопасти винта,
И встречные суда, очей отраду,
Брала почти мгновенно темнота.

О, как я их жалел, как было странно
Мне думать, что они идут назад
И не остались в бухте необманной,
Что дон Жуан не встретил донны Анны,
Что гор алмазных не нашел Синдбад
И Вечный Жид несчастней во сто крат.

Но проходили месяцы... Обратно
Я плыл и увозил клыки слонов,
Картины абиссинских мастеров,
Меха пантер — мне нравились их пятна —
И то, что прежде было непонятно, —
Презренье к миру и усталость снов.

Я молод был, был жаден и уверен,
Но дух земли молчал, высокомерен,
И умерли слепящие мечты,
Как умирают птицы и цветы.
Теперь мой голос медлен и размерен,
Я знаю, жизнь не удалась... и ты,

Ты, для кого искал я на Леванте
Нетленный пурпур королевских мантий,
Я проиграл тебя, как Дамаянти
Когда-то проиграл безумный Наль.
Взлетели кости, звонкие, как сталь,
Упали кости — и была печаль.

Сказала ты, задумчивая, строго:
«Я верила, любила слишком много,
А ухожу, не веря, не любя,
И пред лицом Всевидящего Бога,
Быть может, самое себя губя,
Навек я отрекаюсь от тебя».

Твоих волос не смел поцеловать я,
Ни даже сжать холодных, тонких рук.
Я сам себе был гадок, как паук,
Меня пугал и мучил каждый звук,

И ты ушла, в простом и темном платье,
Похожая на древнее Распятье.

То лето было грозами полно,
Жарой и духотою небывалой,
Такой, что сразу делалось темно
И сердце биться вдруг переставало,
В полях колосья сыпали зерно,
И солнце даже в полдень было ало.

И в реве человеческой толпы,
В гуденье проезжающих орудий,
В немолчном зове боевой трубы
Я вдруг услышал песнь моей судьбы
И побежал, куда бежали люди,
Покорно повторяя: «Буди, Буди».

Солдаты громко пели, и слова
Невнятны были, сердце их ловило:
«Скорей вперед! Могила так могила!
Нам ложем будет свежая трава,
А пологом — зеленая листва,
Союзником — архангельская сила».

Так сладко эта песнь лилась маня,
Что я пошел, и приняли меня
И дали мне винтовку, и коня,
И поле, полное врагов могучих,
Гудящих грозно бомб и пуль певучих,
И небо в молнийных и рдяных тучах.

И счастием душа обожжена
С тех самых пор; веселием полна,
И ясностью, и мудростью, о Боге
Со звездами беседует она,
Глас Бога слышит в воинской тревоге
И Божьими зовет свои дороги.

Честнейшую честнейших херувим,
Славнейшую славнейших серафим,
Земных надежд небесное Свершенье
Она величит каждое мгновенье
И чувствует к простым словам своим
Вниманье, милость и благоволенье.

Есть на море пустынном монастырь
Из камня белого, золотоглавый,
Он озарен немеркнущею славой.
Туда б уйти, покинув мир лукавый,
Смотреть на ширь воды и неба ширь...
В тот золотой и белый монастырь!

ЭЗБЕКИЕ

Как странно — ровно десять лет прошло
С тех пор, как я увидел Эзбекие,
Большой каирский сад, луною полной
Торжественно в тот вечер освещенный.

Я женщиною был тогда измучен,
И ни соленый, свежий ветер моря,
Ни грохот экзотических базаров,
Ничто меня утешить не могло.
О смерти я тогда молился Богу
И сам ее приблизить был готов.

Но этот сад, он был во всем подобен
Священным рощам молодого мира:
Там пальмы тонкие взносили ветви,
Как девушки, к которым Бог нисходит;
На холмах, словно вещие друиды,
Толпились величавые платаны,
И водопад белел во мраке, точно
Встающий на дыбы единорог;
Ночные бабочки перелетали,
Среди цветов, поднявшихся высоко
Иль между звезд,— так низко были звезды,
Похожие на спелый барбарис.

И помню, я воскликнул: «Выше горя
И глубже смерти — жизнь! Прими, Господь,
Обет мой вольный: что бы ни случилось,
Какие бы печали, униженья
Не выпали на долю мне, не раньше
Задумаюсь о легкой смерти я,
Чем вновь войду такой же лунной ночью
Под пальмы и платаны Эзбекие».
Как странно — ровно десять лет прошло,

И не могу не думать и о пальмах,
И о платанах, и о водопаде,
Во мгле белевшем, как единорог.
И вдруг оглядываюсь я, заслыша
В гуденьи ветра, в шуме дальней речи
И в уважающем молчаньи ночи
Таинственное слово — Эзбекие.

Да, только десять лет, но, хмурый странник,
Я снова должен ехать, должен видеть
Моря, и тучи, и чужие лица,
Все, что меня уже не обольщает,
Войти в тот сад и повторить обет
Или сказать, что я его исполнил
И что теперь свободен...

ПАМЯТЬ

Только змеи сбрасывают кожи,
Чтоб душа старела и росла.
Мы, увы, со змеями не схожи,
Мы меняем души, не тела.

Память, ты рукою великанши
Жизнь ведешь, как под уздцы коня,
Ты расскажешь мне о тех, что раньше
В этом теле жили до меня.

Самый первый: некрасив и тонок,
Полюбивший только сумрак рощ,
Лист опавший, колдовской ребенок,
Словом останавливавший дождь.

Дерево да рыжая собака,
Вот кого он взял себе в друзья,
Память, Память, ты не сыщешь знака,
Не уверишь мир, что то был я.

И второй... любил он ветер с юга,
В каждом шуме слышал звоны лир,
Говорил, что жизнь — его подруга,
Коврик под его ногами — мир.

Он совсем не нравится мне, это
Он хотел стать богом и царем,
Он повесил вывеску поэта
Над дверьми в мой молчаливый дом.

Я люблю избранника свободы,
Мореплавателя и стрелка,
Ах, ему так звонко пели воды
И завидовали облака.

Высока была его палатка,
Мулы были резвы и сильны,
Как вино, впивал он воздух сладкий
Белому неведомой страны.

Память, ты слабее год от году,
Тот ли это или кто другой
Променял веселую свободу
На священный долгожданный бой.

Знал он муки голода и жажды,
Сон тревожный, бесконечный путь,
Но святой Георгий тронул дважды
Пулею не тронутую грудь.

Я — угрюмый и упрямый зодчий
Храма, восстающего во мгле,
Я возревновал о славе Отчей,
Как на небесах, и на земле.

Сердце будет пламенем палимо
Вплоть до дня, когда взойдут, ясны,
Стены Нового Иерусалима
На полях моей родной страны.

И тогда повеет ветер странный
И прольется с неба страшный свет,
Это Млечный Путь расцвел нежданно
Садом ослепительных планет.

Предо мной предстанет, мне неведом,
Путник, скрыв лицо; но все пойму,

Видя льва, стремящегося следом,
И орла, летящего к нему.

Крикну я... но разве кто поможет,
Чтоб моя душа не умерла?
Только змеи сбрасывают кожи,
Мы меняем души, не тела.



Василий ГИППИУС

* * *

По пятницам в «Гиперборее»
Расцвет литературных роз.
И всех садов земных пестрее
По пятницам в «Гиперборее»,
Как под жезлом воздушной феи,
Цветник прельстительный возрос,
По пятницам в «Гиперборее»
Расцвет литературных роз.

Выходит Михаил Лозинский,
Покуривая и шутя,
С душою отцовско-материнской,
Выходит Михаил Лозинский,
Лелея лаской материнской*
Свое журнальное дитя,
Выходит Михаил Лозинский,
Покуривая и шутя.

У Николая Гумилева
Высоко задрана нога,
Далеко в Царском воет Лева,
У Николая Гумилева
Для символического клева
Рассыпанные жемчуга,
У Николая Гумилева
Высоко задрана нога.

---

* Рукой лаская исполинской.

Печальным взором и пьянящим
Ахматова глядит на всех,
Глядит в глаза гостей молчащих,
Печальным взором и пьянящим,
Был выхухолем настоящим
Ее благоуханный мех.
Печальным взором и пьянящим
Ахматова глядит на всех.

Ритмичный Мандельштам Иосиф,
Покачивая головой,
В акмеистическое ландо сев,
Ритмичный Мандельштам Иосиф,
Одежды символизма сбросив,
Сверкает резво, огневой,
Ритмичный Мандельштам Иосиф,
Покачивая головой.

А Гиппиус на дальнем стуле
Марает вольный триолет,
Напал на стену (но на ту ли?)
А Гиппиус на дальнем стуле
Горяч, как самовары в Туле,
Пронзителен, как пистолет,
А Гиппиус на дальнем стуле
Марает вольный триолет.

* * *

Ах! матовый ангел на льду голубом,
Ахматовой Анне пишу я в альбом.



Николай КЛЮЕВ

«Посв. Гумилевой»

Ржавым снегом — листопадом
Пруд и домик замело.
Под луны волшебным взглядом
Ты — как белое крыло.

Там, за садом, мир огромный,
В дымных тучах небосклон,
Здесь серебряные клены,
Чародейный, лунный сон.

По кустам досель кочуя,
Тень балкон заволокла.
Ветер с моря. Бурю чуя,
Крепнут белые крыла.

ГУМИЛЕВОЙ

Мне сказали, что ты умерла
Заодно с золотым листопадом
И теперь, лучезарно-светла,
Правишь горним неведомым градом.

Я легендой забыться готов,
Ты всегда лучезарной казалась
И красою осенних листов
Не однажды со мной любовалась.

Говорят, что не стало тебя,
Но любви ль иссякаемы струи,
Разве ветер не песня твоя
И лучи не твои поцелуи.

* * *

Ахматова — жасминный куст,
Обожженный асфальтом серым,
Тропу утратила ль к пещерам,
Где Данте шел и воздух густ
И нимфа лен прядет хрустальный?
Средь русских женщин Анной дальней
Она, как облачко, сквозит
Вечерней проседью ракит!





Михаил ЛОЗИНСКИЙ

* * *

Я — Ахматовой покорен.
Шарм Анеты необорен
Милой Цеховой царевны
Анны дорогой Андреевны.





Юрий ВЕРХОВСКОИ

ЭРИННА

Анне Ахматовой

Юноша,
Знаешь, как сладостно, друг мой, в дождливый вечер зимою
Прялки жужжанью внимать, пальцев движенье следить
Девушки милой и нежной в знакомой хижине... Будто
Музыке внемлешь душой, пляскою взор веселишь...

Друг,
Или движенью стиха отдаешься ты сердцем стучащим:
Деву — певицу любви — слышал на Лесбосе я;
Дивная пела любовь и с любовью свое веретенце:
Женских служений печать светлая красит чело.

Юноша,
Словно желанья влюбленных, пленительно сладостна Сафо:
С прялкой вечернею в лад вдруг задрожавших сердец
Стройно б воспела она молодые, живые восторги!
Так не ее ли сейчас ты, вспоминая, почтил?

Друг,
Нет! Но мудрым урокам ее вверялась певица,
Чтоб возрасти и воспеть прялку свою — и любовь.
Пусть же, как ей, — веретенце тебе о любви напевает.
Песней — любовь говорит. Любишь, — так песне внемли.

* * *

Анне Ахматовой

Как брызги пенные блистающей волны
Кипят могучею игрой глубинной мощи
И в шелесте листа таинственно слышны
Колеблемые ветром рощи, —

Так Божьего певца один простой запев,
Не ведая своей отчизны величавой,
От мира вышних сил на землю отлетев,
Нам дух поит хвалой и славой.

7/20/ октября 1922



Владимир ПЯСТ

* * *

А. А-ой

...Здравствуй, желанная дочь
Славы, богини-властительницы!
В каждом кивке твоем — ночь
Жаждет луны победительницы,
Славы любимая дочь!

Ночь. И сама ты — звезда,
Блеском луну затмевающая...
Вот ты зажглась навсегда!
Вот ты, на тверди мерцающая,
Огромная звезда!



Велимир ХЛЕБНИКОВ

ПЕСНЬ СМУЩЕННОГО

На полотне из камней
Я черную хвою увидел.
Мне казалось, руки ее нет костянеи,
Стучится в мой жизненный выдел.
Так рано? А странно: костяком
Прийти к вам вечерком
И, руку простирая длинную,
Наполнить созвездьем гостиную.

ОДИНОКИЙ ЛИЦЕДЕЙ

И пока над Царским Селом
Лилось пенье и слезы Ахматовой,
Я, моток волшебницы разматывая,
Как сонный труп, влачился по пустыне,
Где умирала невозможность:
Усталый лицедей,
Шагая напролом.
А между тем курчавое чело
Подземного быка в пещерах темных
Кроваво чавкало и кушало людей
В дыму угроз нескромных.
И волей месяца окутан,
Как в сонный плащ вечерний странник,
Во сне над пропастями прыгал
И шел с утеса на утес.
Слепой я шел, пока
Меня свободы ветер двигал

И бил косым дождем.
И бычью голову я снял с могучих мяс и кости
И у стены поставил.
Как воин истины я ею потрясал над миром:
Смотрите, вот она!
Вот то курчавое чело, которому пылали раньше
толпы!
И с ужасом
Я понял, что я никем не видим:
Что нужно сеять очи,
Что должен сеятель очей идти!





Борис САДОВСКОЙ

* * *

Прекрасен поздний час в собачьем душном крове,
Когда весь в фонарях чертог сиять готов,
Когда пред зеркалом Кузмин подводит брови,
И семенит рысцой к буфету Тиняков.
Прекрасен песий кров, когда шагнуло за ночь,
Когда Ахматова богиней входит в зал,
Потемкин пьет коньяк и Александр Иваныч
О махайродусах Нагродской рассказал.
Но вот уж близок день, уж месяц бледноокий,
Как Конге, щурится под петушиный крик,
И шубы разроняв, склоняет Одинокий
Швейцару на плечо свой помертвелый лик.



Сергей ГЕЙДРОЙЦ

ОТВЕТ АННЕ АХМАТОВОЙ

Иль это ангел указал
Свет невидимый для нас?

А. Ахматова

Наказанье Божье — милость велия,
Пережить не каждому дано.
Ангел скорби, ангел ли веселия
Постучал в твое окно.

Ночь горела, как зарница дальняя,
Сердцем гнев Господень прияла
И по утру встала ты печальная,
Но его на помощь не звала.

Тот, не Божий, кто в себе уверенный
Без сомнений на пути идет.
Шаг его звенящий и размеренный,
Ярок взор и холоден, как лед.

За него молись, мольбой горячею
И проси пощады у Того,
Кто тебя страданьем сделал зрячею.
Ты не наша — ты Его.





Осип МАНДЕЛЬШТАМ

* * *

Анне Ахматовой

Как черный ангел на снегу,
Ты показалась мне сегодня,
И утаить я не могу,
Есть на тебе печать Господня.
Такая странная печать —
Как бы дарованная свыше —
Что, кажется, в церковной нише
Тебе назначено стоять.
Пускай нездешняя любовь
С любовью здешней будут слиты,
Пускай бушующая кровь
Не перейдет в твои ланиты
И пышный мрамор оттенит
Всю призрачность твоих лохмотий,
Всю наготу нежнейшей плоти,
Но не краснеющих ланит.

* * *

Черты лица искажены
Какой-то старческой улыбкой.
Ужели и гитане гибкой
Все муки Данта суждены?

* * *

Что поют часы-кузнечик,
Лихорадка шелестит
И шуршит сухая печка, —
Это красный шелк горит.

Что зубами мыши точат
Жизни тоненькое дно, —
Это ласточка и дочка
Отвязала мой челнок.

Что на крыше дождь бормочет,
Это черный шелк горит,
Но черемуха услышит
И на дне морском простит.

Потому, что смерть невинна
И ничем нельзя помочь,
Что в горячке соловьиной
Сердце теплое еще.

КАССАНДРЕ

Я не искал в цветущие мгновенья
Твоих, Кассандра, губ, твоих, Кассандра, глаз,
Но в декабре торжественное бденье —
Воспоминанье мучит нас!

И в декабре семнадцатого года
Все потеряли мы, любя:
Один ограблен волею народа,
Другой ограбил сам себя...

Когда-нибудь в столице шалой,
На скифском празднике, на берегу Невы,
При звуках омерзительного бала
Сорвут платок с прекрасной головы...

Но, если эта жизнь — необходимость бреда,
И корабельный лес — высокие дома —
Лети, безрукая победа —
Гиперборейская чума!

На площади с броневиками
Я вижу человека: он
Волков горящими пугает головнями:
Свобода, равенство, закон!

* * *

Твое чудесное произношенье —
Горячий посвист хищных птиц.
Скажу ль: живое впечатленье
Каких-то шелковых зарниц.

«Что» — голова отяжелела.
«Цо» — это я тебя зову!
И далеко прошелестело:
Я тоже на земле живу.

Пусть говорят: любовь крылата,
Смерть окрыленнее стократ.
Еще душа борьбой объята,
А наши губы к ней летят.

И столько воздуха и шелка
И ветра в шепоте твоем,
И, как слепые, ночью долгой
Мы смесь бессолнечную пьем.

* * *

Вы хотите быть игрушечной,
Но испорчен ваш завод,
К вам никто на выстрел пушечный
Без стиха не подойдет.

* * *

Привыкают к пчеловоду пчелы,
Такова пчелиная порода,
Только я Ахматовой уколы
Двадцать три уже считаю года.



Николай НЕДОБРОВО

* * *

Не напрасно Вашу грудь и плечи
Кутал озорник в меха
И твердил заученные речи...
И его ль судьба плоха!
Он стяжал нетленье без раздумий,
В пору досадивши вам:
Ваша песнь — для заготовки мумий
Несравненнейший бальзам.

* * *

Законодательным скучая взором,
Сквозь невниманье, ленью угнетен,
Как ровное жужжанье веретен,
Я слышал голоса за дряблым спором.

Но жар души не весь был заметен.
Три А я бережно чертил узором,
Пока трех черт удачным уговором
Вам в монограмму не был он сплетен.

Созвучье черт созвучьям музыкальным
Раскрыло дверь — и внешних звуков нет.
Ваш голос слышен в музыке планет...
И здесь при всех, назло глазам нахальным,
Что Леонардо, я письмом зеркальным
Записываю спевшийся сонет.

* * *

С тобой в разлуке от твоих стихов
Я не могу душою оторваться.
Как мочь? В них пеньем не твоих ли слов
С тобой в разлуке можно упиваться?

Но лучше б мне и не слыхать о них!
Твоей душою словно птицей бьется
В моей груди у сердца каждый стих,
И голос твой у горла, ластясь, вьется.

Беспечной откровенности со мной
И близости — какое наважденье!
Но бреда этого вбирая зной,
Перекипает в ревность наслажденье.

Как ты звучишь в ответ на все сердца,
Ты душами, раскрывши губы, дышишь,
Ты, в приближенье каждого лица,
В своей крови свирелей пенье слышишь!

И скольких жизней голосом твоим
Искуплены ничтожество и мука...
Теперь ты знаешь, чем я так томим? —
Ты, для меня не спевшая ни звука.





Борис АНРЕП

* * *

Я позабыл слова и не сказал заклятья;
По деве немощной я, глупый, руки стлал,
Чтоб уберечь ее от чар и мук распятья,
Которые ей сам в знак нашей встречи дал.

13 февраля 1916

* * *

Ахматовой

Мне страшно, милая, узор забавных слов
В живую изгородь над нами разрастется,
В трехсмысленной игре тугим узлом совьется:
Кокетства ваш прием остер и вечно нов.
Но как несносен он! Как грустно будет знать,
Что переплет листвы изящной пестротою
Скрывал простор лугов с их теплой простотою,
Деревню бедную, затопленную гать,
Березовый лесок за тихою рекою.

ПРОЩАНИЕ

А. А. Ахматовой

За верстами версты, где лес и луг,
Мечтам и песням завершенный круг,

Где ласковой руки прикосновенье
Дает прощальное благословенье.
Исходный день, конечная верста,
Прими мой дар священного креста.
Постой, продлись, верста! От устья рек
По морю уплывает человек.
Он слышит зов вдали: «Постой, постой!»
Но та мечта останется пустой,
Но не верста, что мерит вдохновенье
И слов мучительных чудотворенье.
Ты создаешь свои стихи со стоном,
Они наполнят мир небесным звоном.



Владимир ***ШИЛЕЙКО***

* * *

Живу мучительно и трудно,
и устаю, и пью вино;
но, посещен судьбиной чудной,
люблю, — сурово и давно.

И мнится мне — что, однодумный,
в подстерегающую тень
я унесу июльский день
и память женщины безумной.

* * *

Уста любви истомлены,
Источены ее уборы,
Ее безвинной пелены
Коснулись хищные и воры.

И больно видеть, что она
В пирах ликующего света
Глухим вином напоена
И ветхой ризою одета.

Поет и тлеет злая плоть.
Но знаю верой необманной:
Свою любимую Господь
Возвысит в день обетованный —

И над огнями суеты
Она взойдет стезей нестыдной,
Благословеннее звезды
В сиянье славы очевидной.





Георгий АДАМОВИЧ

АННЕ АХМАТОВОЙ

По утрам свободный и верный,
Колдовства ненавижу твои,
Голубую от дыма таверну
И томительные стихи.
Вот пришла, вошла на эстраду,
Незнакомые пела слова,
И у всех от мутного яда
Отуманилась голова.
Будто мы, изнуренные скукой,
Задохнувшись в дымной пыли,
На тупую и стыдную муку
Богородицу привели.

* * *

Анне Ахматовой

Так беспощаден вечный договор!
И птицы, и леса остались дики,
И облака, — весь незапевший хор
О гибели, о славе Эвридики.

Так дни любви обещанной прошли!
Проходят дни и темного забвенья.
Уже вакханок слышится вдали
Тяжелое и радостное пенье.

И верности пред смертью не тая,
Покинутый, и раненый, и пленный,
Я вижу Елисейские поля,
Смущенные душою неблаженной.



Марина ЦВЕТАЕВА

АННЕ АХМАТОВОЙ

Узкий, нерусский стан —
Над фолиантами.
Шаль из турецких стран
Пала, как мантия.

Вас передашь одной
Ломанной черной линией.
Холод — в веселье, зной —
В Вашем унынии.

Вся Ваша жизнь — озноб,
И завершится — чем она?
Облачный — темен — лоб
Юного демона.

Каждого из земных
Вам заиграть — безделица!
И безоружный стих
В сердце нам целится.

В утренний сонный час, —
Кажется, четверть пятого, —
Я полюбила Вас,
Анна Ахматова.

* * *

Имя ребенку — Лев,
Матери — Анна.

В имени его — гнев,
В материнском — тишь.

Волосом он рыж
— Голова тюльпана! —
Что ж, осанна
Маленькому царю.

Дай ему Бог — вздох
И улыбку матери,
Взгляд — искателя
Жемчугов.

Бог внимательней
За ним присматривай:
Царский сын — гадательней
Остальных сынов.

Рыжий львеныш
С глазами зелеными,
Страшное наследье тебе нести!
Северный Океан и Южный
И нить жемчужных
Черных четок — в твоей горсти!

* * *

Соревнования короста
В нас не осилила родства.
И поделили мы так просто:
Твой — Петербург, моя Москва.

Блаженно так и бескорыстно
Мой гений твоему внимал.
На каждый вдох твой рукописный
Дыхания вздымался вал.

Но вал моей гордыни польской —
Как пал он! — С златозарных гор
Мои стихи — как добровольцы
К тебе стекались под шатер.

Дойдет ли в пустоте эфира
Моя лирическая лесть?
И безутешна я,
Что женской лиры
Одной мне тягу несть.

АХМАТОВОЙ

Кем полосынька твоя
Нынче выжнется?
Чернокосынька моя!
Чернокнижница!

Дни полночные твои,
Век твой таборный...
Все работнички твои
Разом забраны.

Где сподручники твои,
Те сподвижнички?
Белорученька моя,
Чернокнижница!

Не загладить тех могил
Слезой, славою.
Один заживо ходил —
Как удавленный.

Другой к стеночке пошел
Искать прибыли
(И гордец же был — сокол!)
Разом выбыли.

Высоко твои братья!
Не докличешься!
Яснооконька моя,
Чернокнижница!

А из тучи-то (хвала —
Диво дивное!)
Соколиная стрела,
Голубиная...

Знать, в два перышка тебе
Пишут тамотка,
Знать, уж в скорости тебе
Выйдет грамотка:

— Будет крылышки трепать
О булыжники!
Чернокрылонька моя!
Чернокнижница!



Наталия ГРУШКО

* * *

Анне Ахматовой

Как пустыня, ты мною печально любима,
Как пустыня, твоя беспощадна душа,
Ты стройна, словно струйка прозрачного дыма
Гашиша.

Твои губы душистей смолы эвкалипта,
А улыбка на них — ядовитей змеи,
Улыбалася так лишь царевна Египта
Ан-нэ-и.

Твои мысли нам, смертным, темны и неясны,
Их прочтут только в будущем — жрец или Бог.
Я хочу умереть под стопою прекрасной
Твоих ног.

* * *

Птица Гриф с глазами Мадонны,
Только тобой я живу,
Ты сошла с византийской иконы
В моем сне наяву.

Ах, никогда, никогда не забуду,
Разве мысли мои сгорят,
Это великое Божье чудо —
Твой взгляд.



Константин ***МОЧУЛЬСКИЙ***

* * *

Своей любовию не запятнаю,
Не затуманю ясности твоей,
Снежинкою у ног твоих растаю,
Чтоб ты была спокойней и светлей.

В твоих глазах я не оставлю даже
Неуловимого воспоминанья.
Когда умру, Господь мне, верно, скажет,
Кому нужны были мои страданья.

Ни жизнь моя тебя не потревожит,
Ни смерть моя тебя не огорчит,
Но сладко верить, что на смертном ложе
Твой милый образ душу посетит.



Сергей РАФАЛОВИЧ

РАСКОЛОТОЕ ЗЕРКАЛО

Сплетя хулу с осанною,
С добром венчая зло,
В свое тысячегранное
Глядишься ты стекло.

Под частыми морщинами
Отсветного чела
Незримо, по-змеиному,
Ты к тайне подошла.

Все крепкое, все гладкое
Неслышно расколов,
Ты нам даришь украдкою
Дразнящий свой улов.

Дроби же мир законченный
В осколки четких фраз,
Где зазвучит утонченно
Насмешливый рассказ.

И все, что жизнь исчерпала —
От злобы до любви —
В расколотое зеркало
Прими — и обнови.



Игорь СЕВЕРЯНИН

СТИХИ АХМАТОВОЙ

Стихи Ахматовой считают
Хорошим тоном (comme il faut...).
Позевывая, их читают,
Из них не помня ничего!..

«Не в них ли сердце современной
Запросной женщины?» — твердят
И с миной скуки сокровенной
Приводят несколько цитат.

Я не согласен, — я обижен
За современность: неужель
Настолько женский дух унижен,
Что в нудном плаче — самоцель?

Ведь, это ж Надсона повадка,
И не ему ль она близка?
Что за скрипучая «кроватка»!
Что за ползучая тоска!

Когда ж читает на эстраде
Она стихи, я сам не свой:
Как стилен в мертвом Петрограде
Ее высокопарный вой!..

И так же тягостен для слуха
Поэт (как он зовется там?!)
Ах, вспомнил: «мраморная муха»
И он же — Осип Мандельштам.

И если в Лохвицкой — «отсталость»,
«Цыганщина» есть «что-то», то
В Ахматовой ее «усталость»
Есть абсолютное ничто.

АХМАТОВА

Послушница обители Любви
Молитвенно перебирает четки.
Осенней ясностью в ней чувства четки.
Удел — до святости непоправим.

Он, найденный, как сердцем ни зови,
Не будет с ней, в своей гордыне кроткий
И гордый в кротости, уплывший в лодке
Рекой из собственной ее крови...

Уж вечер. Белая взлетает стая.
У белых стен скорбит она, простая.
Кровь капает, как розы, изо рта.

Уже осталось крови в ней немного,
Но ей не жаль ее во имя Бога:
Ведь, розы крови — розы для креста...



Юрий НИКОЛЬСКИЙ

* * *

Ахматовой

Я не знаю — жива Ты, жива Ты
Или мучаешься в стихах?
Не забуду платок полосатый,
Горе тихое на губах.

И щемясь неведомой болью —
Вижу девочкин милый дом.
Бродишь Ты по степному раздолью,
Маки, красные маки кругом.

Поутру от теплой постели
Отворяла окно ветрам.
Там над морем вещее пели,
Где чернелся Господень храм.

Мужики по церквам молились,
Тосковал православный люд.
Белой девочке ангелы снились,
Жизнь — приютный ласточкин труд.

Не забуду платок полосатый,
Горе тихое на губах.
И не знаю, жива Ты, жива Ты
Или чудишься мне в стихах.



Александр ***БЕЛЕНСОН***

ОТВЕТ АННЕ АХМАТОВОЙ

Суров сей век и тягостен без меры —
Век не последних битв и не бесплодных ран,
Мы бродим в городах покинутых, без веры,
А в пустоте небес кружит аэроплан.

Обречены незнанью и неволе,
В чаду названий мы забыли имена
И странно ли, что солнце не восходит боле
В такие времена!

Но дни прейдут, закону следуя земному,
И может быть, поэт в непонятых стихах
Расскажет по-иному
О веке, ставшем притчею в веках.

Да, много язв на нас, но всех других чернее
Та, что скрывает свет из века в век.
Мы все равны, уже рождаясь с нею,
И сам себе целитель каждый человек.



Георгий ИВАНОВ

* * *

Январский день. На берегу Невы
Несется ветер, разрушеньем вея...
Где Олечка Судейкина, увы,
Ахматова, Паллада, Саломея.
Все, кто блистал в тринадцатом году,
Лишь призраки на петербургском льду...

Вновь соловьи засвищут в тополях
И на закате в Павловске иль Царском,
Пройдет другая дама в соболях,
Другой влюбленный в ментике гусарском,
Но Всеволода Князева они
Не вспомнят в дорогой ему тени!

* * *

В пышном доме графа Зубова
О блаженстве, о Италии
Тенор пел. С румяных губ его
Звуки, тая, улетали и

За окном, шумя полозьями,
Пешеходами, трамваями,
Гаснул, как в туманном озере,
Петербург незабываемый.

...Абажур зажегся матово
В голубой, овальной комнате.
Нежно гладя пса лохматого,
Предсказала мне Ахматова:
— «Этот вечер вы запомните».



Николай АСЕЕВ

* * *

Нет не враг я тебе, не враг!
Мне даже подумать страх,
Что, к ветру речей строга,
Ты видишь во мне врага.
За этот высокий рост,
За этот суровый рот,
За то, что душа пряма
Твоя, как и ты сама,
За то, что верна рука,
Что речь глуха и легка,
Что там, где и надо б желчь, —
Стихов твоих сот тяжел.
За страшную жизнь твою,
За жизнь в ледяном краю,
Где смешаны блеск и мрак,
Не враг я тебе, не враг.



Борис ПАСТЕРНАК

АННЕ АХМАТОВОЙ

Мне кажется, я подберу слова,
Похожие на вашу первозданность.
А ошибусь, — мне это трын-трава,
Я все равно с ошибкой не расстанусь.

Я слышу мокрых кровель говорок,
Торцовых плит заглохшие эклоги.
Какой-то город, явный с первых строк,
Растет и отдается в каждом слоге.

Кругом весна, но за город нельзя.
Еще строга заказчица скупая.
Глаза шитьем за лампою слезя,
Горит заря, спины не разгибая.

Вдыхая дали ладожскую гладь,
Спешит к воде, смиряя сил упадок.
С таких гулянок ничего не взять.
Каналы пахнут затхлостью укладок.

По ним ныряет, как пустой орех,
Горячий ветер и колышет веки
Ветвей и звезд, и фонарей, и вех,
И с моста вдаль глядящей белошвейки.

Бывает глаз по-разному остер,
По-разному бывает образ точен.
Но самой страшной крепости раствор —
Ночная даль под взглядом белой ночи.

Таким я вижу облик ваш и взгляд.
Он мне внушен не тем столпом из соли,
Которым вы пять лет тому назад
Испуг оглядки к рифме прикололи.

Но, исходив из ваших первых книг,
Где крепли прозы пристальной крупицы,
Он и во всех, как искры проводник,
Событья былью заставляет биться.



Елизавета ПОЛОНСКАЯ

АННЕ АХМАТОВОЙ

Здесь пышностью былой империи воздвигнут
Дворец меж площадью военной и Невой.
И мост взлетает ввысь, дугой гранитной выгнут,
В просторном воздухе, над свежей синевой.

Простор и теснота. Гранитные канавы
Выгородили план, и в их простой кайме
Сияют сумраком сады минувшей славы
И мраморы живут в зеленой полутьме.

И муза здешних мест выходит из дворца.
Я узнаю ее негнувшиеся плечи,
И тонкие черты воспетого лица,
И челку до бровей, и шаг нечеловечий.

По гравию дорог, меж строгих плоскостей,
Проходит мраморной походкою летучей.
И я гляжу ей вслед, свидетельнице дней,
Под нерисованной, неповторимой тучей.

И я не смею повести с ней речь.
И долгий день проходит — как мгновенье,
И, жестким холодом моих касаясь плеч,
С Невы приходит ветер вдохновенья.



Дмитрий ЯКУБОВИЧ

* * *

В день Веры, Надежды и Любви,
Смущенный и солнцем залитый,
Сидел, как во сне я, vis-a-vis
С поэтессою знаменитой:
  Блуждая по странам золотым,
  По сказочным генералифам,
  Зашла она чудом и к книгам моим,
  Ведомая сказкой-мифом.
Я с ней разговаривал наобум...
(Глаза ее были строги)
Об Ибрагиме-ибн-Абу,
Египетском астрологе.
  Она не узнает — ну что ж, и пусть!
  Что скрыт в ученом художник,
  Который твердил с утра наизусть
  Душистый ее «Подорожник».



Сергей СПАССКИЙ

АННЕ АХМАТОВОЙ

1

Ваш образ так оформлен славой,
Так ею властно завершен,
Что стал загадкою, забавой,
Навязчивой легендой он.
Им все обозначают: нежность
И вздохи совести ночной,
Нелегкой смерти неизбежность
И зори северной весной,
Влюбленности глухую смуту
И ревности кромешный дым,
И счастья праздную минуту,
И боль от расставанья с ним.
Я тоже, следуя за всеми,
Привычно удивляюсь вам,
Как шумановской грозной теме
Иль Данта знающим словам.
Но вдруг, на время прозревая,
Так радостно припомнить мне —
Вы здесь, вы женщина живая,
И что вам в нашей болтовне.
И мысль тогда всего дороже
Не о звезде, не о цветке,
Но та, что все же будет прожит
Мой век от вас невдалеке.

2

Толпятся густо завтрашние трупы
На улицах в плену дневных трудов.
На небе воют бомбовозов трубы.
Хрустя, крошатся кости городов.
И пыль Европы слоем светлой марли
Застлала солнце.
Загрустив на миг,
Склонясь над щебнем, тростью тронет Чарли
Ребенка тельце, тряпку, клочья книг.
Подобно торсам безымянных статуй,
Мир оголен, без рук, без головы.
И это называется расплатой?
Превышен долг...
Бредем и я, и вы...
Присядем у пригорка на распутьи,
Разломим хлеб. Кому отдать его?
— Земля, воскресни... — Тише, мы не судьи,
Мы — память века. Только и всего.





Елена ТАГЕР

* * *

Синеглазая женщина входит походкой царицы.
Открываются окна. Горит на закате река.
По вечернему воздуху белая стая стремится,
А она неподвижна. И четки сжимает рука.

Это — Анна Ахматова. Старшая в хоре пророчиц.
Та, что в песенный мед претворила полынные дни.
Псалмопевицу Божью посмеет ли кто опорочить?
Ей певучие пчелы и плавные птицы сродни.

Пред очами ее — вереница волшебных видений.
Под бессонной луной Голубой распустился Цветок.
За плечами ее — величаво колеблются тени:
Отсверкал Гумилев и уходит в безмолвие Блок.

Золотые стихи! О, стихами повитое детство!
О, ритмический ветер, качавший мою колыбель!
Для кичливых льстецов — позолоты грошовое средство,
Для правдивых певцов — осиянная звездная цель.



Надежда ПАВЛОВИЧ

АННА АХМАТОВА

1

Нет лиры, пояска, сандалий...
Последний свет косых лучей...
Но мы любя ее встречали,
Как музу юности своей.

О ней мне говорили бабы
В лесном глухом углу тверском:
«Она была больной и слабой,
Бродила часто за селом,

Невнятно бормотала что-то
Да косу темную плела,
И видно, тайная забота
Ее до косточек прожгла...»

Мы познакомились в двадцатом,
Навек мне памятном году,
В пустынном, ветреном, крылатом,
Моем раю, моем аду.

Двор шереметевский обширный
Был обнажен, суров и пуст,
И стих, как дальний рокот лирный,
Слетал с ее печальных уст.

И, равнодушно-величава,
Проста среди простых людей,
Она, как шаль, носила славу
В прекрасной гордости своей.

ЕЕ ПАМЯТИ

2

О, эти легкие следы
На мостовой торцовой,
И бег Невы, и блеск воды
Серебряно-лиловой.

И голоса виолончель,
И глаз ее мерцанье.
Стихов неповторимый хмель,
Как с жизнью расставанье!

Поэзия! Она была
Подругою твоею...
Не ты ль сама за гробом шла
И плакала над нею!



Арсений ТАРКОВСКИЙ

* * *

Стелил я снежную постель,
Луга и рощи обезглавил,
К твоим ногам прильнуть заставил
Сладчайший лавр, горчайший хмель.

Но марта не сменил апрель
На страже росписей и правил.
Я памятник тебе поставил
На самой слезной из земель.

Под небом северным стою
Пред белой, бедной, непокорной
Твоею высотою горной

И сам себя не узнаю,
Один, один в рубахе черной
В твоем грядущем, как в раю.

* * *

Когда у Николы Морского
Лежала в цветах нищета,
Смиренное чуждое слово
Светилось темно и сурово
На воске державного рта.

Но смысл его был непонятен,
А если понять — не сберечь,

И был он, как небыль, невнятен
И разве что — в трепете пятен
Вокруг оплывающих свеч.

И тень бездомовной гордыни
По черному Невскому льду,
По снежной Балтийской пустыне
И по Адриатике синей
Летела у всех на виду.

* * *

Домой, домой, домой,
Под сосны в Комарове...
О, смертный ангел мой
С венками в изголовье,
В косынке кружевной,
С крылами наготове!

Как для деревьев снег,
Так для земли не бремя
Открытый твой ковчег,
Плывущий перед всеми
В твой двадцать первый век,
Из времени во время.

Последний луч несла
Зима над головою,
Как первый взмах крыла
Из-под карельской хвои,
И звезды ночь зажгла
Над снежной синевою.

И мы тебе всю ночь
Бессмертье обещали,
Просили нам помочь
Покинуть дом печали,
Всю ночь, всю ночь, всю ночь.
И снова ночь в начале.

* * *

Пó льду, пó снегу, по жасмину,
На ладони, снега бледней,
Унесла в свою домовину
Половину души, половину
Лучшей песни, спетой о ней.

Похвалам земным не доверясь,
Довершив земной полукруг,
Полупризнанная, как ересь,
Через полог морозный, через
Вихри света —
смотрит на юг.

Что же видят незримые взоры
Недоверчивых светлых глаз?
Раздвигающиеся створы
Верст и зим иль костер, который
Заключает в объятья нас?

* * *

И эту тень я проводил в дорогу
Последнюю — к последнему порогу,
И два крыла у тени за спиной,
Как два луча, померкли понемногу.

И год прошел по кругу стороной.
Зима трубит из просеки лесной.
Нестройным звоном отвечает рогу
Карельских сосен морок слюдяной.

Что, если память вне земных условий
Бессильна день восстановить в ночи?
Что, если тень, покинув землю, в слове
Не пьет бессмертья?
Сердце, замолчи,
Не лги, глотни еще немного крови,
Благослови рассветные лучи.



Сокращения и условные обозначения, принятые в «Комментариях»

Ахматова	—	*Ахматова А.* Собрание сочинений: В 6 т. М.: Эллис-Лак, 1998—2000. Т. 1—5.
Блок	—	*Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.: Худож. лит., 1960—1963.
ЗК		— Записные книжки Анны Ахматовой (1958—1966). М.; Torino: Giulio Einaudi editore. 1996.
ЛН	—	Литературное наследство. М.: Наука, 1981—1987. Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 2—4.
Лукницкий	—	*Лукницкий П. Н.* Acumiana. Встречи с Анной с Ахматовой. Т. 1. 1924—1925. Париж: YMCA-Press. 1991; Т. 2. 1926—1927. Париж; М.: YMCA-Press; Русский путь, 1997.
Цветаева	—	*Цветаева М.* Собрание сочинений: В 7 т. М.: Эллис-Лак, 1994—1995. Т. 1—7.
ГЛМ	—	Государственный литературный музей (Москва).
РГАЛИ	—	Российский государственный архив литературы и искусства (Мосва).
РНБ	—	Российская национальная библиотека (Санкт-Петербург).

КРИТИКА. ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ 1912—1945

Материалы представлены в порядке хронологии по годам. Внутри каждого года статьи расположены по алфавиту фамилий, поскольку не всегда возможно точно определить время написания и дату публикации каждой статьи. В Содержании второй столбик цифр отсылает к комментариям.

М. А. Кузмин

Предисловие

Впервые: *Ахматова А.* Вечер. СПб., 1912. С. 5—10.

Кузмин Михаил Александрович (1872—1936) — поэт, прозаик, драматург, критик-эссеист, композитор. Одно время был близок Н. Гумилеву и жил у Гумилевых в Царском Селе. Написанное им предисловие к первой книге стихотворений Ахматовой было воспринято как высокая оценка произведений молодой поэтессы, известной в то время лишь узкому кругу поэтов и почитателей поэзии, бывавших на Башне Вячеслава Иванова и близких редакции журнала «Аполлон». Охлаждение в отношениях наступило после рецензии Н. Гумилева на книгу стихотворений Кузмина «Осенние озера». Поэзия Кузмина была названа «салонной по преимуществу», хотя «подлинной» и «прекрасной» (*Гумилев Н.* Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 153).

В «Поэме без героя», где под масками маскарада легко угадываются реальные лица Петербурга 1913 г., Кузмин выведен в роли коварного Арлекина, воплощения инфернального зла, виновника «страшных преступлений». В «прозе о поэме» Ахматова пишет: «Больше всего будут спрашивать, кто же “Владыка мрака”... т. е. попросту черт. Он же в “Решке”: “Сам изящнейший Сатана”. Мне не очень хочется говорить об этом, но для тех, кто знает всю историю 1913 г., — это не тайна. Скажу только, что он, вероятно, родился в рубашке, он один из тех, кому все можно. Я сейчас не буду перечислять, что было можно ему, но если бы я это сделала, у современного читателя волосы стали дыбом» (*Ахматова А.* Т. 3. С. 219). Ахматова возложила в поэме на Кузмина ответственность за самоубийство молодого поэта — «гусарского корнета» Вс. Князева, одного из прототипов главного персонажа первой части «Поэмы без героя».

С. 59. *В Александрии* — М. Кузмин провел 1896 г. в Египте, увлечение поздним эллинизмом нашло отражение в его «Александрийских песнях» (Весы. 1906. № 7), проникнутых нюансированием перевоплощений лирического героя, выбравшего родиной Александрию. Одним из его любимых персонажей становится фаворит императора Адриана Антиной, согласно преданию совершивший ритуальное самоубийство ради обожаемого им императора. На Башне Вяч. Иванова и в созданном там обществе Гафизов Кузмин именовался Антиноем.

С. 60. *Перчатка на столе* — из стихотворения «Дверь полуоткрыта / Веют липы сладко...» (здесь и далее авторская датировка: 17 февраля 1911, Царское Село).

облако, как беличья шкурка, на небе... — см. стихотворение «Высоко в небе облачко серело, / Как беличья расстеленная шкурка» (весна 1911, Царское Село).

желтый свет свечей в спальне — из стих-я «Песня последней встречи» — «Это песня последней встречи / Я взглянула на темный дом / Только в спальне горели свечи / Равнодушно-желтым огнем» (29 сентября 1911, Царское Село).

треуголка в Царском парке — первая строка третьего стихотворения из триптиха «В Царском Селе» (22 февраля 1911, Царское Село).

манерность Лафорга, то есть капризного ребенка, привыкшего, чтоб его слушали и им восхищались. — Лафорг Жюль (1860—1887), французский поэт-символист. Свои первые стихи «Песня мертвых» опубликовал в тулузской газете «Enfer». Умер в молодом возрасте от туберкулеза. Автор трех сборников стихов «Жалобы» (1885), «Подражание государыне нашей луне» (1885), «Феерический собор» (1887). Выступая против холодной красоты парнасцев, в своей поэзии смешивал возвышенное с низким, вводил в философские стихи образы прозаической повседневности.

В. Чудовский

По поводу стихов Анны Ахматовой

Впервые: Аполлон. 1912. № 5. С. 45—50.

Чудовский Валериан Адольфович (1891—1937) — поэт, критик, стиховед, входил в окружение Н. С. Гумилева. Ахматова вспоминала, что познакомилась с Чудовским осенью 1910 г. в доме Гумилевых (Малая ул., 63) на проводах Николая Степановича в Африку. Осенью 1965 г., подбирая материалы для английской исследовательницы Аманды Хейт (1941 — 1989), автора первой биографии Ахматовой, сделала запись: «Трое: I. Чудовский. 12 г. «Аполлон». Кузмин. Предисловие. 3. Ходасевич. Необычайные отзывы: один угадал трагизм, другой — роковые кануны...» (ЗК. С. 734).

С. 62. *похвала Валерия Брюсова и грубая брань г. Буренина.* — отзывы В. Я. Брюсова см. ниже.

Буренин Виктор Петрович (1841—1926) — литературный и театральный критик, автор литературных пародий. Печатался под псевдони-

мом Граф Алексис Жасминов и многими другими. Пародии на стихи Ахматовой были напечатаны в «Новом времени» (1911, 29 апреля) как отклик на публикацию в журнале «Аполлон», № 4 (редактор С. Маковский). Пародии были помещены в рубрике «Поэтическая атлетика» с аннотацией: «Теперь в моде так называемая “Атлетика”. Позвольте предложить нечто в роде поэтической атлетики: состязание борцов современной поэзии или точнее современного стихоплетства»:

В ЛЕСУ

Четыре алмаза — четыре глаза,
Два совиных и два моих.
О страшен, страшен конец рассказа
О том, как умер мой жених.

Лежу в траве, густой и влажной,
Бессвязно звонки мои слова,
А сверху смотрит такою важной,
Их чутко слушает сова.

Нас ели тесно обступили,
Над нами небо, черный квадрат,
Ты знаешь, знаешь, его убили.
Его убил мой старший брат...

Не на кровавом поединке
И не в сраженьи, ни на войне,
А на пустынной лесной тропинке,
Когда влюбленный шел ко мне.

В ЛУЖЕ

Имею я четыре носа —
Четыре «пятачка» свиных,
Тремя глазами смотрю я косо —
Один совиный и два своих.

Лежу в луже зловонно-липкой,
Носами чую в квадрате смрад,
А на меня с немой улыбкой
Четыре борова глядят.

Сова дивится, что глаз совиный
В затылке у меня блестит,
И смотрит сверху с важной миной,
А мой жених убит, убит.

Соплю я четырьмя носами,
Таращу я совиный глаз.
Но что мне делать — судите сами —
Когда я в луже улеглась.

Евдокия Обмокни

НАД ВОДОЙ

Стройный мальчик-пастушок,
Видишь, я в бреду.
Помню плащ и посошок
На свою беду.

Если встану — упаду.
Слышу тихое ду-ду.

Мы прощались, как во сне
Я сказала: «жду!»
Он, смеясь, ответил мне:
«Встретимся в аду!..»

Если встану упаду,
Дудочка поет ду-ду.

О, глубокая вода
В мельничном пруду,
Не от горя, от стыда
Я к тебе приду.

И без крика упаду,
А вдали звучит ду-ду.

ДУДА

Ах, Маковский-пастушок,
Я пишу, пишу в бреду:
В «Аполлоне» мой стишок
Поместишь ты на виду?
От восторга заведу
На дуде мотив: ду-ду.

Мне Маковский — милый он
Молвит: «Пусть сгорю в аду,
Но тебя я в “Аполлон”
Рядом с Брюсовым введу.

Заиграй скорей — я жду —
Заиграй дуду, ду-ду».

И Маковский-пастушок
И себе и мне к стыду
В «Аполлоне» мой стишок
Напечатал на виду.
От восторга я пойду —
Утоплюсь с дудой в пруду.

Лилия Ах

МНЕ БОЛЬШЕ НОГ МОИХ НЕ НАДО

Мне больше ног моих не надо —
Пусть превратятся в рыбий хвост —
Плыву, и радостна прохлада,
Белеет тускло дальний мост…

Не надо мне души покорной
Пусть станет дымом. Легок дым.
Взлетев над набережной черной,
Он будет нежно-голубым.

Смотри, как глубоко ныряю,
Держусь за водоросль рукой.
Ничьих я слов не повторяю
И не пленюсь ничьей тоской.

А ты, игрушечный, ужели
Стал бледен и печально-нем,
Что слышу? — целых три недели
Все шепчешь: «Бедная, зачем?»…

ТА ЖЕ ГЛУБОКО ПОЭТИЧЕСКАЯ ТЕМА

Мне ног не надо — ноги к черту!
Пусть превратятся в рачий хвост:
Предавшись раковому спорту,
Нырну под Полицейский мост,
Коль в голове все мысли пусты —
На что она, скажите? Ах,
Пусть вырастет кочан капусты
На беломраморных плечах
А ты, игрушечный, что станешь
Тогда со мною делать — ну?
За рачий хвост меня потянешь,
Как в волны Мойки я нырну?

Сняв с плеч моих качан, разрубишь
Его, чтоб борщ сварить аль щи?
Ты побледнела. Не так ты любишь?
Другую для себя ищи!

Пародиям на Ахматову предшествовали две пародии на В. Я. Брюсова, помещенные в той же рубрике под № I, II.

С. 63. *Хирошиги* (Хиросигэ) Андо (1797—1858) — японский художник, мастер пейзажа, автор гравюр по дереву, был популярен в среде русских художников-модернистов.

мне только взгляд один запомнился незнающих спокойных глаз — из первой строфы стихотворения (апрель 1911, Царское Село), посвященного Вере Ивановой-Шварсалон.

Я вижу все. Я все запоминаю, любовно-кротко в сердце берегу — из второй строфы стихотворения «И мальчик, что играет на волынке...» (30 сентября 1911, Царское Село).

С. 64. *Как соломинкой, пьешь мою душу. Знаю, вкус ее горек и хмелен* (10 февраля 1911, Царское Село).

А теперь я игрушечной стала, как мой розовый друг какаду — третья и четвертая строчки второй строфы первого стихотворения триптиха «В Царском Селе» (22 февраля 1911, Царское Село).

Первое прикосновение обручального кольца ей кажется укусом звенящей осы — пересказ стихотворения (18—19 марта 1911, Царское Село).

Много пошлых улыбочек встретят эти острые строки: «Муж хлестал меня узорчатым, вдвое сложенным ремнем»... — первая строка стихотворения (осень 1911, Париж).

Бенедикт Карпцов, чудовищный «Истребитель ведьм». — Карпцов Бенедикт (1595—1666) — знаменитый саксонский юрист, судья и профессор в Лейпциге, автор первой в Германии серьезно обоснованной теории преступления и наказания. Стремясь ввести уголовную юстицию в строгие рамки законности, был, однако, непримирим к колдунам и ведьмам, рассматривая преступников как орудие дьявола, допускал в дознании колдовских дел самые жестокие пытки. Подписал до 20 000 смертных приговоров.

С. 65. *Кто сегодня мне приснится в легкой сетке гамака?* — заключительные строки второго стихотворения цикла «Обман» (январь 1910, Киев).

Я места ищу для могилы, не знаешь ли, где светлей? — первые строки стихотворения «Похороны» (22 сентября 1911).

О, такой пленительной истомы я не знала до сих пор — заключительные строки стихотворения «Синий вечер. Ветры кротко стихли» (сентябрь 1910, Царское Село).

небо цвета вороненой стали, звезды матово бледны... — из того же стихотворения.

восемь строчек о лицеисте Пушкине — см. стихотворение «Смуглый отрок бродил по аллеям...».

«Он мне сказал: не жаль, что Ваше тело растает в марте, хрупкая Снегурка» — см. стихотворение «Высоко в небе облачко серело...».

Сердце к сердцу не приковано, если хочешь — уходи. Много счастья уготовано тем, кто волен на пути — первая строфа стихотворения (весна 1911).

О как вернуть вас, быстрые недели, его воздушной и минутной! — см. стихотворение «Высоко в небе облачко серело...».

С. 67. *Я говорю сейчас словами теми, что только раз рождаются в душе* — две первые строки стихотворения «Вечерняя комната» (21 января 1911, Царское Село).

Память о солнце в сердце слабеет... — первая строка стихотворения (30 января 1911, Киев).

Ива на небе пустом распластала веер сквозной. Может быть лучше, что я не стала вашей женой... — третья строфа стихотворения «Память о солнце в сердце слабеет».

С. 67. *Любовь покоряет обманно напевом простым, неискусным. Еще так недавно — странно, ты. не был седым и грустным* — первая строфа стихотворения (осень 1911, Киев).

Птичьим голосом кличу любовь — из стихотворения «Ты поверь, не змеиное острое жало...» (1912).

Н. Ашукин

Четки (Стихи Анны Ахматовой)

Впервые: Мир женщины. 1914. № 10. С. 12—13.

Ашукин Николай Сергеевич (1890—1972) — поэт, критик, историк литературы. Выступал с рецензиями в журналах «Путь», «Русская мысль», «Новом журнале для всех». Автор стихотворных сборников «Осенний цветник» (М., 1914), «Скиталец» (М., 1916), близких символистской поэзии. Подготовил фундаментальное издание (совместно с М. Г. Ашукиной): «Крылатые слова. Литературные цитаты. Образные выражения». 823 с. (М., 1955). Книга выдержала несколько переизданий.

С. 71. *Слишком сладко земное питье...* — строки из стихотворения: «Столько просьб у любимой всегда...» (1913).

Пусть камнем надгробным ляжет / На жизни моей любовь... — из цикла «Смятение». Заключительные строки первого стихотворения.

У меня есть улыбка одна... (1913).

С. 72. *Прости меня, мальчик веселый...* — из стихотворения «Высокие своды костела...» (ноябрь 1913).

Ты знаешь, я томлюсь в неволе... (осень 1913).

Помолись о нищей, о потерянной... (май 1912, Флоренция).

песенка о вечере разлук — заключительная строка стихотворения «Каждый день по-новому тревожен...» (1913).

С. 73. *Стать бы снова приморской девчонкой...*— строфы из стихотворения: «Вижу выцветший флаг над таможней...» (осень 1913).

Долгую песню, льстивая, / О славе поет судьба. — из стихотворения «Дал Ты мне молодость трудную...» (осень 1913).

я дрожу над каждой соринкою, над каждым словом глупца — заключительные строки стихотворения «Дал Ты мне молодость трудную...» (19 декабря 1912).

А. А. Блок

<Письма А. А. Ахматовой>

Блок Александр Александрович (1880—1921). Знакомство с Ахматовой произошло в октябре 1911 г. на первом заседании Цеха поэтов, созданного Н. С. Гумилевым и С. М. Городецким, как своего рода протест против «наставничества» мэтра символизма и хозяина Башни Вяч. И. Иванова. Цех ставил задачу организационно отмежеваться от символизма, несколько позже разработав принципы новой литературной школы, полу-

чившей название *акмеизм.* В середине октября 1911 г. были разосланы приглашения на первое заседание Цеха поэтов, состоявшееся в квартире С. М. Городецкого (Фонтанка, 143). В письме Блоку Городецкий писал: «Милый мой Саша! Пожалуйста приходи — и с Любовью Дмитриевной — 20-го в четверг. Будут молодые поэты, а ты — в классиках... (Вечером, к 8-ми)». Кроме Блока из «старших» присутствовали М. Кузмин, Ал. Н. Толстой, Вл. Пяст и некоторые другие. Дневниковая запись Блока под 20 октября: «Безалаберный и милый вечер... Молодежь. Анна Ахматова. Разговор с Н. С. Гумилевым и его хорошие стихи о том, как сердце стало китайской куклой... Было весело и просто. С молодыми добреешь» (Блок. Т. 7, 75—76). И другая запись от 7 ноября: «В первом часу мы пришли с Любой к Вячеславу ...А. Ахматова (читала стихи, уже волнуя меня, стихи чем дальше, тем лучше)» (7, 83). В дневниковых записях Блока и Записных книжках Ахматовой перечислены и все другие их немногочисленные встречи. Из переписки Ахматовой с Блоком сохранились три письма Блока, и одно письмо Ахматовой. — См. публикацию В. А. Черных «Переписка Блока с Ахматовой» (ЛН. Кн. 4. С. 571—577).

Мифологизация отношений Блока и Ахматовой началась при их жизни и продолжается до сих пор. Ахматова, стремясь в свои поздние годы прояснить факты своей биографии, не дать ее «перекосить», предполагала написать книгу «Как у меня не было романа с Блоком».

А. А. Блок — Ахматовой. 18. I. 1914

Впервые — ЛН. Кн. 4. С. 577.

С. 75. *Соловьев Владимир Николаевич* (1887—1941) — театральный критик.

Вогак Константин Андреевич (1887—?), *Гнесин* Михаил Фабианович (1883—1957) — преподаватели студии Мейерхольда. Блок вел в журнале «Любовь к трем апельсинам» литературный отдел.

Написано в ответ на письмо А. Ахматовой (от 6 или 7 января 1914 г.) «...Знаете, Александр Александрович, я только вчера получила Ваши книги. Вы спутали номер квартиры, и они пролежали все это время у кого-то, кто-то с ними расстался с большим трудом. А я скучала без Ваших стихов.

Вы очень добрый, что надписали мне так много книг, а за стихи я Вам глубоко и навсегда благодарна. Я им ужасно радуюсь, а это удается мне реже всего в жизни.

Посылаю Вам стихотворение, Вам написанное, и хочу для Вас радости (Только не от него, конечно. Видите, я не умею писать, как хочу). Анна Ахматова. Тучков переулок, 17, кв. 29».

Письмо Ахматовой связано с ее посещением Блока 15 декабря 1913 г. Ахматова вспоминала: «В одно из последних воскресений тринадцатого года я принесла Блоку его книги, чтобы он их надписал. На каждой он написал просто: “Ахматовой — Блок”... А на третьем томе поэт написал посвященный мне мадригал: “Красота страшна Вам скажут...”. У меня никогда не было испанской шали, в которой я там изображена, но в это время Блок бредил “Кармен” и испанизировал меня».

Ваше стихотворение, посвященное мне, и мое, посвященное Вам. — Стихотворение Блока «Анне Ахматовой» датировано 16 декабря 1913 г., было написано после визита Ахматовой и помещено на обороте авантитула третьей книги собрания сочинений А. Блока (Собрание М. С. Лесмана. Петербург). Стихотворение Ахматовой, по-видимому, написанное 7 января 1914 г. в ответ на мадригал Блока:

Я пришла к поэту в гости.
Ровно полдень. Воскресенье.
Тихо в комнате просторной,
А за окнами мороз.

И малиновое солнце
Над лохматым сизым дымом...
Как хозяин молчаливый
Ясно смотрит на меня!

У него глаза такие,
Что запомнить каждый должен;
Мне же лучше, осторожной,
В них и вовсе не глядеть.

Но запомнится беседа,
Дымный полдень, воскресенье
В доме сером и высоком
У морских ворот Невы.

Блок — Ахматовой
26 марта 1914. <Петербург>

Впервые: *Блок*. Т. 8. С. 436—437. М.; Л., 1963.

Написано в ответ на посылку книги «Четки. Стихи» («Гиперборей». СПб., 1914) с дарственной надписью: «Александру Блоку — Анна Ахматова. От тебя приходила ко мне тревога и уменье писать стихи. Весна 1914».

Отметив подчеркнуто-деловой тон письма, В. А. Черных не без оснований связывает его с письмом матери Блока — А. А. Кублицкой-Пиоттух к М. П. Ивановой от 29 марта 1914 г.: Блок был предельно откровенен с матерью, и не исключено, что в письме получили отражение какие-то их разговоры: «Я все жду, — писала она, — когда Саша встретит и полюбит женщину тревожную и глубокую, а стало быть и нежную... И есть такая молодая поэтесса, Анна Ахматова, которая к нему протягивает руки и была бы готова его любить. Он от нее отвертывается, хотя она красивая и талантливая, но печальная. А он этого не любит. Одно из ее стихотворений я Вам хотела бы написать, да помню только две строки первых:

Слава тебе, безысходная боль, —
Умер он — сероглазый король.

Вот можете судить, какой склон души у этой юной и несчастной девушки. У нее уже есть, впрочем, ребенок. А Саша опять полюбил Кармен...» (цит. по: ЛН. Кн. 4. С. 572).

Ср. в письме А. Блока Ахматовой от 14 марта 1916 г.: «...не надо мертвого жениха, не надо кукол, не надо “экзотики”».

А. Блок — А. А. Ахматовой
14 марта 1916. <Петроград>

Впервые: Блок. Т. 8. С. 458—459.

Написано в ответ на письмо Ахматовой с аполлоновским оттиском поэмы «У самого моря», помеченным 27 апреля 1915 г. Такой же оттиск был подарен Ахматовой через пятьдесят лет и приблизительно с той же датой (23 апреля 1965 г.) А. Г. Найману. А. Марченко в своем «опыте расследования» взаимоотношений Ахматовой и Блока в контексте поэмы «У самого моря» напоминает, что свой отзыв о поэме Блок прислал лишь через год после того, как ему был вручен подарок: «На этот-то подарок Блок... ответил достаточно лестным для Ахматовой письмом: «Поэма — настоящая и Вы — настоящая». Письмо и впрямь содержит несколько приятных для начинающего и неуверенного в себе юного автора ободряющих эпитетов, но написано-то оно не в 1911-м, когда Горенко-Ахматова распечатывала «Вечер», а весной 1916-го, когда имя Днна Ахматова гремело по всей России! Ненамеренную бестактность Анна Андреевна могла бы, наверное, и простить Блоку. Труднее было извинить то, что дорогой, *со значением,* подарок пролежал непрочитанным на письменном столе педантичного и крайне аккуратного в отношениях со своими корреспондентами Александра Александровича без двух недель год! Это граничило с оскорблением, а значит зачеркивало и обесценивало комплименты. Во всяком случае, убегая из гумилевского дома (в 1916 году), Ахматова писем Блока с собой не взяла и опоздавшую на много лет и еще на год поощрительную рецензию... как бы и не вспомнила. А главное, больше никогда не дарила Блоку своих книг. А кто бы на ее месте поступил иначе? «Четки», не читая, переправил на женскую половину — матушке и тетушке; «У самого моря» прочитал лишь год спустя» (*Марченко Алла.* «С ней уходил я в море...». Анна Ахматова и Александр Блок: опыт расследования // Новый мир. 1998. № 8. С. 204—205).

С. 76. *Будьте здоровы, надо лечиться.* — В 1915—1916 гг. у Ахматовой обострился туберкулез.

А. А. Блок

«Без божества, без вдохновенья»
(Цех акмеистов)

Впервые: сб. «Современная литература». Л., 1925 (с искажениями). *Блок.* Т. 6. С. 174—183. Датирована апрелем 1921 г.

Является последней статьей А. А. Блока и, в известной мере, его духовным завещанием, завершает многолетний спор с Н. С. Гумилевым о

назначении поэзии. Отрицательное отношение Блока к акмеизму определилось уже в 1912—1913 гг., когда это течение только складывалось (см. дневник Блока: 21 ноября, 17 декабря 1912; 12 января, 25 марта, 20 апреля, 4 мая 1913 и др. — Т. VII). Однако при резко отрицательной оценке акмеизма Блок отделил от акмеистов Анну Ахматову, назвав ее «настоящим исключением среди них».

С. 77. *Заглавие* — строка из стихотворения А. С. Пушкина «К***» (Я помню чудное мгновенье...).

...так же, как слава — «дым». — возможно, скрытая цитата из стихотворения Ахматовой, которое молва связывала с именем Блока: «Земная слава, как дым...» (из кн. «Подорожник», зима 1914).

С. 79. *статьи Н. Гумилева и С. Городецкого...* имеются в виду статьи — Н. Гумилева «Наследие символизма и акмеизма» и С. Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии» (Аполлон. 1913. № 1).

С. 80. *обычный русский «спор славян между собою»* — строка из стихотворения А. С. Пушкина «Клеветникам России» — то спор славян между собой...

...мы с Вяч. Ивановым гадали о ближайшем будущем нашей литературы. — см.: *Блок А.* Журн. «Аполлон». 1910. № 8. Статья написана на основе доклада, прочитанного 8 апреля 1910 г. в Обществе ревнителей художественного слова и явилась ответом на доклад Вяч. И. Иванова «Заветы символизма», прочитанный там же 26 марта 1910 г. В переработанном виде опубликована в том же номере журн. «Аполлон». Доклады и их публикация положили начало полемике о судьбах символизма, в которой приняли участие В. Я. Брюсов — «О «речи рабской» в защиту поэзии» (Аполлон. 1910. № 9), Андрей Белый — «Венок или венец» (Аполлон. 1910. № 11), Д. С. Мережковский — «Балаган и трагедия» (Русское слово. 1910. 14 сент.) и др.

«мужественно-твердый и ясный взгляд на жизнь»... эта единственная, по-моему, дельная мысль в статье Гумилева была заимствована им у меня. — Блок в статье «О современном состоянии русского символизма» (март-апрель 1910), в ее заключительной части, обращался к современным поэтам: «...Или гибель в покорности, или подвиг мужественности. Золотой меч был дан для того, чтобы разить...» (Т. V. С. 435).

С. 81. *мистика-анархический аргумент «потому что как же иначе?»* — «Всякий поэт должен быть мистическим анархистом. Потому что как же иначе» — фраза, открывавшая статью С. М. Городецкого «На светлом пути. Поэзия Федора Сологуба с точки зрения мистического анархизма» (альм. «Факелы». II. 107). См. запись в дневнике Блока от 20 августа 1907 г.: «Статья Городецкого о Сологубе — ни к чему не нужна, глупа, неграмотна, не культурна» (*Блок А.* Записные книжки. С. 97).

гений, упоенный своей победой — парафраза первой строфы «Эпилога» Игоря Северянина (1912, октябрь):

Я, гений Игорь Северянин,
Своей победой упоен:
Я повсеградно оэкранен!
Я повсесердно утвержден!

С. 82. *Чуковский определял ее поэзию как аскетическую и монастырскую...* — имеется в виду статья К. И. Чуковского «Ахматова и Маяковский» (альм. «Дом искусств». № 1. Пг., 1921).

«Громокипящий кубок» — (М., 1913) книга поэз Игоря Северянина, относившего себя к эгофутуризму.

желтая кофта — имеются в виду стихи молодого Маяковского, которого Блок высоко ценил: «Возражая многим и многим», Блок «отстаивал за Маяковским право громадного таланта» (*Зоргенфрей В.* // Записки мечтателей. 1923. № 6. С. 148).

С. 83. *Казалось, в 1914 году новый Адам естественно удалился туда, вткуда пришел.* — С началом первой мировой войны и ухода Н. Гумилева в действующую армию Цех поэтов, им возглавляемый, прекратил свое существование, однако, позже был создан Второй Цех.

...пламенем «Дракон» не пышет... — Имеется в виду альманах Третьего Цеха поэтов «Дракон», вышел в свет в начале 1921 г. Кроме членов Цеха (Н. Гумилев, М. Зенкевич, В. Нарбут, О. Мандельштам, Н. Оцуп, Г. Иванов, И. Одоевцева, М. М. Тумповская, и др.), в нем участвовали также А. Блок, А. Белый, Ф. Сологуб. По поводу альманаха «Дракон» Ахматова писала: «В “Дракон” и альманахи Цеха Поэтов я даже не была приглашена. Там появилась совершенно неприличная рецензия на “Подорожник” (Н. Оцуп)».

Анатомия стихотворения — одна из последних статей Н. С. Гумилева (альм. «Дракон». Вып. I. Пг., 1921).

...ответственность за возможную ошибку в цитате Н. Гумилев возлагает на автора цитаты — протопопа Аввакума... — Сравнивая церковное песнопение старообрядцев и православных, Гумилев делает следующую сноску: «Передаю это по Протопопу Аввакуму, и ответственность за возможную ошибку возлагаю на него (см.: Жизнеописание Аввакума и Епифания. М., 1963. С. 141, 214).

дорогою свободной, куда влечет его свободный ум — свободное цитирование из стихотворения Пушкина «Поэту» (1829).

С. 84. *эйдолология* — учение об образах, в их значимости и повторяемости, определяется Гумилевым как раздел поэтики.

Труффальдино не знал, что такое фрикандо, т. е. мясной пудинг под соусом.

...«акмеисты» ...замалчивают самое главное, единственно ценное: душу. — По ряду свидетельств, Гумилев был знаком со статьей Блока по корректурному экземпляру «Литературной газеты» (апрель—май 1921 г.), запрещенной цензором. По-видимому, со слов петроградского окружения Гумилева, К. В. Мочульский сообщал: «Перед самой своей смертью руководитель Цеха задумал большую статью “О душе”, в ответ на неуместные упреки критики в холодности и бездушии нового направления» (Последние новости. Париж, 1922. 2 дек.). Доклад Гумилева «Душа поэзии» числится как состоявшийся в хронике петроградского Дома ученых (Наука и ее работники). (См. комментарии Р. Д. Тименчика в кн.: *Гумилев Н. С.* Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 293).

Н. Вентцель

Муза с «лица необщим выраженьем»

Впервые: Новое время. 1914. 19 июля (1 авг.). Иллюстрированное приложение к № 13775. С. 11—12. Подпись: Ю-н.

Вентцель Николай Николаевич (псевд. Бенидикт и др.; 1856—1920) — поэт, прозаик, драматург, блестящий версификатор и пародист. Искусство версификаторства отмечалось Р. М. Рильке и Блоком.

В 1874 г. поступил в Медицинско-хирургическую академию, через год перешел на естественный факультет Петербургского университета, затем учился на юридическом факультете. Окончил в 1881 г. Некоторое время занимался адвокатской практикой, служил в Министерстве путей сообщения. В 1914 г. вышел в отставку в чине действительного статского советника.

Печатается с 1887 г. в журналах «Пчела», «Стрекоза», «Звезда», «Русская мысль»; в газетах «Новое время», «Биржевые ведомости» и др. С 1899 г. — член кружка «Вечера К. К. Случевского», одно время его председатель.

С. 86. «*с лица необщим выражением*» — парафраз строки Е. Баратынского «Ее лица необщим выраженьем» (Муза. 1829).

Все мы бражники здесь, блудницы...— приведенное рецензентом стихотворение датировано: Март 1913. Вошло в книгу «Четки».

С. 87. *Дверь полуоткрыта...*— две строфы стихотворения (17 февраля 1911, Царское Село. «Вечер»).

О. Вороновская

Четки. Анна Ахматова

Впервые: Очарованный странник. СПб., 1914. Вып. 4.

С. 88. *У меня есть улыбка одна...* (1913).

Что близок, близок срок — из последней строфы стихотворения: «...И на ступеньки встретить...» (1913).

«*терпкая печаль*» — из первой строфы стихотворения «Сжала руки под темной вуалью...» (осень 1911, Киев. «Вечер»).

...ведь столько печалей в пути — не точная цитата. У Ахматовой — «Сколько печали в пути» — вторая строка стихотворения «Дал Ты мне молодость трудную». (19 декабря 1912).

Я... в этом сером, будничном платье на стоптанных каблуках — из стихотворения «Ты письмо мое, милый, не комкай» (1912, Царское Село).

Н. С. Гумилев

Анна Ахматова. Четки

Впервые: Аполлон. 1914. № 5. С. 36—38. То же в кн.: *Гумилев Н.* Письма о русской поэзии. Пг., 1923. С. 188—192.

Гумилев Николай Степанович (1886—1921) — поэт, драматург, переводчик, литературный критик, путешественник. Родился в семье морского врача в Кронштадте. Детство провел в Царском Селе. В 1900—1903 гг. жил с семьей в Тифлисе. Осенью 1903 г. семья окончательно поселяется в Царском Селе, и он продолжает учебу в Царскосельской гимназии, директором которой был поэт и переводчик с древнегреческого И. Ф. Анненский, оказавший влияние на развитие литературно-эстетических вкусов и поэзии Гумилева. Автор поэтических сборников: «Путь конквистадоров» (СПб., 1905. Издание автора), «Романтические цветы» (Париж, 1908. Издание автора), «Жемчуга» (М., 1910), «Колчан» (М.; Пг., 1916), «Костер» (Пг., 1918), «Огненный столп» (1921). В декабре 1903 г. познакомился с гимназисткой четвертого класса царскосельской Мариинской гимназии Анной Горенко, будущей Ахматовой. 25 апреля 1910 г. венчается с ней, разрыв относится к 1913 г., развод оформлен в 1918 г.

Слушал лекции в Сорбонне, учился на юридическом и историко-филологическом факультетах Петербургского университета. Помогал С. К. Маковскому в создании литературно-художественного журнала «Аполлон» (1909), где вел отдел литературной критики с постоянной рубрикой «Письма о русской поэзии». Входил в круг поэтов-символистов, переписывался с В. Я. Брюсовым, бывал на Башне Вяч. Иванова. Осенью 1911 г. создал Цех поэтов, в начале 1912 г. на его основе — литературную группу акмеизм. В январе 1913 г. в «Аполлоне» опубликован манифест основателей нового направления — Гумилева и С. М. Городецкого «Наследие символизма и акмеизм». Слушал лекции Вяч. Иванова и И. Ф. Анненского в «Академии стиха», на Башне, позже принимал участие в занятиях «Академии» при редакции журнала «Аполлон». В 1908 г. предпринял двухмесячную поездку в Египет, в декабре 1909 г. — на несколько месяцев в Абиссинию. В сентябре 1910 г. снова отправляется в Абиссинию, где изучает и собирает фольклор туземцев, привозит образцы изобразительного искусства. В 1914 г. уходит добровольцем на войну, награжден двумя Георгиями. В 1918 г. — в Лондоне и Париже. В том же году возвращается в Россию, работает в издательстве «Всемирная литература», преподает в литературных студиях. Занимается переводами — Колридж, Саути, эпос о Гильгамеше. 3 августа 1921 г. арестован по сфабрикованному в недрах ЧК так называемому заговору Таганцева, 24 августа расстрелян в предместьях Петрограда вместе с другими членами так называемой Боевой организации.

С. 89. «*нечаянная радость*» — Икона Божией Матери, с изображением коленопреклоненного мужчины — символ раскаявшегося грешника.

из гадкого утенка... он станет лебедем, как в сказке Андерсена. — Гумилев здесь отсылает не только к известной сказке Андерсена, но и к обращенному к нему стихотворению Ахматовой:

Только, ставши лебедем надменным,
Изменился серый лебеденок.
А на жизнь мою лучом нетленным
Грусть легла, и голос мой не звонок.

(*октябрь 1912, Царское Село*)

С. 90. *Плотно сомкнуты губы сухие...* (осень 1913).

...*И густо плющ темно-зеленый* // Завил высокое окно — из первой строфы стихотворения — «Протертый коврик под иконой» (14 ноября 1912. «Четки»).

...*Там малиновое солнце* — у Ахматовой «И малиновое солнце» — из стихотворения, посвященного Александру Блоку (январь 1914. «Четки»).

...*Расскажи, как тебя целуют...* — из стихотворения «Гость» (1 января 1914. «Четки»).

...*В снежных ветках черных галок, / Черных галок приюти* — заключительные строки из стихотворения «Знаю, знаю — снова лыжи...» (октябрь 1913, Царское Село. «Четки»).

С. 91. ...*Оркестр веселое играет...*— из стихотворения «Меня покинул в новолунье...» (ноябрь 1911, Царское Село. «Вечер»).

«*Выцветший флаг*» — из стихотворения «Вижу выцветший флаг над таможней...».

Л. Каннегиссер

Анна Ахматова. Четки

Впервые: Северные записки. 1914. Май. С. 176. Подпись — Л. К.

Каннегиссер Леонид Иоакимович (1896—1918) — поэт, учился в Петербургском политехническом институте на экономическом отделении, из семьи известного инженера. В доме Каннегиссеров бывал социал-революционер Герман Лопатин, под воздействием его и издательницы журн. «Северные записки» С. И. Чацкиной формировалось его мировоззрение, после Февральской революции был сторонником Временного правительства, членом партии народных социалистов, входил в «Союз юнкеров-социалистов», с марта 1918 г. участвовал в антибольшевистских конспиративных организациях. 30 августа 1918 г. убил председателя Петроградского ЧК М. С. Урицкого, что повлекло, за собой массовые расстрелы заложников. Начал печататься с 1914 г., дружил с С. Есениным, в стихах близок к младшим акмеистам. В 1928 г. в Париже к десятилетию гибели вышел сборник «Леонид Каннегиссер» с его стихотворениями и воспоминаниями о нем. В эссе «Нездешний вечер» М. Цветаева рассказывает о встрече в доме Каннегиссеров: «Леня для меня слишком хрупок, нежен... цветок. Старинный томик «Медного всадника» держит в руке — как цветок, слегка отставив руку — саму, как цветок. Что можно сделать такими руками?» (*Цветаева.* Т. 4. С. 283). Г. Адамович называл его «самым петербургским петербуржцем». Поступок Каннегиссера и его мученическая смерть мифологизировались (см. беллетристические мемуары: *Зенкевич М.* Эльга. М., 1991; *Иванов Г.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 3. С. 154—156).

Ахматова вспоминает: «В дни выхода “Четок” нас пригласила к себе издательница “Северных записок” эсерка Чацкина <...>, мы оказались на банкете в честь только что выпущенных из Шлиссельбурга народовольцев. Я сидела с Л<еонидом> К<аннегиссером> против Германа Лопатина. Потом часто с ужасом вспоминала, как Л. К. сказал мне: “Если бы мне дали «Четки», я бы согласился провести столько времени в тюрьме, как

Ваш визави"» (ЗК. С. 377). Однако рецензия Л. Каннегиссера содержит ряд отнюдь не комплиментарных замечаний. Значительная часть стихотворений, упомянутых в рецензии, входила в первую книгу Ахматовой «Вечер».

С. 92. «*где окна слишком узки*» — из стихотворения «Вечерняя комната» (21 января 1911, Царское Село. «Вечер»).

«*как на древнем выцветшем холсте*» — из стихотворения «Венеция» (август 1912. «Четки»).

«*ярче синего фаянса*» — из книги «Вечер» (стихотворение «Обман» 2 ноября 1910, Киев).

«*слава безысходной боли*» — из стихотворения «Сероглазый король» (книга «Вечер»).

«*как он смеет быть не печальным*» — из стихотворения «Безвольно пощады просят...» (1912. Царское Село).

«*наглый и злой и любит других*» — парафраз из стихотворения «У меня есть улыбка одна...» — «Все равно, что ты наглый и злой, / Все равно, что ты любишь других».

«*взор твой не ясен, не ярок*» — из стихотворения «Музе» (10 ноября 1911, Царское Село. Из книги «Вечер»).

Ольга Огинская

О поэзии Анны Ахматовой

Впервые: Женское дело. 1914. № 10. С. 13—15.

Огинская Ольга — сторонница женской эмансипации, сотрудничала в различных «женских» изданиях.

С. 94. *Голубкина* Анна Семеновна (1864—1927) — русский скульптор. Училась в Москве в Училище живописи, ваяния и зодчества (1891—1894), а также в Петербурге в Академии художеств. В Париже занималась в академии Коларосси, в 1897—1898 гг. пользовалась советами Родена.

Аделаида Герцык, Лубны-Герцык Аделаида Казимировна (1874—1925) — поэтесса, прозаик, переводчица, критик — получила домашнее образование, затем училась в гимназии. Прошла сложный путь религиозно-философских исканий. Входила в круг московских символистов, была связана дружбой с философами русского религиозного возрождения. — Н. Бердяевым, Л. Шестовым, С. Н. Булгаковым, поддерживала тесные отношения с Вяч. Ивановым, печаталась в журналах и альманахах. В 1910 г. — сборник «Стихотворения» (СПб.) Переводила Рескина, Ф. Ницше и др.

Любовь Столица Любовь Никитична (урожд. Ершова; 1884—1934, София). Родилась в семье ямщика московской Рогожской слободы. В 1902 г. с золотой медалью закончила московскую Елизаветинскую гимназию. В 1905 г. училась на историко-филологическом отделении Московских высших женских курсов. Первая книга стихов — «Раиня» (М.,

1908), в 1912 г. — второй сборник «Лада. — Песенник». Печаталась в газетах и журналах.

С. 95. «*Любовь*» — открывает первую книгу стихов Ахматовой «Вечер». Дата и место написания под стихотворением: 24 ноября 1911, Царское Село.

Пушкинская Татьяна — «Евгений Онегин».

Тургеневская Лиза — героиня романа И. С. Тургенева «Дворянское гнездо» (1859).

Любовь героев Гамсуна трагична — романы норвежского писателя Кнута Гамсуна (1859—1952) «Пан» (1894), «Виктория» (1898) были весьма популярны в России 1910-х годов. Вышло двенадцатитомное собрание его сочинений (1909—1910). *Эдварда и Глан* — персонажи романа «Пан». В лейтенанта Глана влюблялись «и даже специально ездили в Норвегию, чтобы повидаться с автором; его засыпали письмами, фотографиями, засушенными цветами» (*Шустов Н.* Искания. 1914—1916. Глава из документального повествования о Матери Марии // Вестник русского христианского движения. № 167. 1993. С. 32—33).

Метерлинк Морис (1862—1949) — бельгийский драматург, поэт; писал на французском, символист. Лауреат Нобелевской премии (1911). Был весьма популярен в России. Драму «Синюю птицу» передал для постановки К. С. Станиславскому. Премьера состоялась 30 сентября 1908 г. Его пьесы «Пелеас и Мелисанда», «Сестра Беатрис», «Принцесса Мален» ставились в России.

Пшибышевский Станислав (1868—1927) — польский писатель. Изучал в Берлине архитектуру, медицину, физиологию. Автор популярного эссе «Шопен и Ницше». В прозе, поэзии, драматургии, эссеистике стремится проникнуть в мир подсознания. Один из самых читаемых в России 1910-х годов. В 1905—1911 гг. было издано на русском языке его собра ние сочинений в 10-ти томах.

Я на солнечном восходе... — первая строка стихотворения Ахматовой «Песенка» (11 марта 1911, Царское Село. «Вечер»).

С. 96. *Сжала руки под темной вуалью...* (8 января 1911, Киев. «Вечер»).

Хорони, хорони меня, ветер! (декабрь 1909, Киев. «Вечер»).

С. 97. *Возможен ли теперь роман Тристана и Изольды?* — «Тристан и Изольда» — средневековая легенда кельтского происхождения о любви Изольды, жены корнуоллского короля к Тристану, племяннику мужа. Сюжет многовариантен и встречается в различных литературах. Из наиболее известных — восточный вариант «Сказание о Лейли и Меджнуне», легенда бриттов в «Артуровских легендах» и др. В период романтизма появились поэмы Л. В. Шлегеля (1800), В. Скотта (1811) и др. Известность приобрела музыкальная драма Р. Вагнера (1857—1859).

Бронислава Рунт

Скорбная улыбка (О стихах Анны Ахматовой)

Впервые: Женское дело. М., 1914. № 9. С. 11—12.

Рунт Бронислава Матвеевна (в замужестве Погорелова) (1884— ?) — переводчица, критик. Одно время была секретарем журнала «Весы» (свояченица В. Я. Брюсова). Оставила воспоминания: *Погорелова Б.* «Скорпион» и «Весы» // Новый журнал. 1955. № 40. С. 168—178.

С. 99. *Здесь все то же, что и прежде...* (май 1912. «Четки»).

Звенела музыка в саду... — из стихотворения «Вечером» (март 1913. «Четки»).

С. 100. *Перо задело о верх экипажа* — из стихотворения «Прогулка» (май 1913. «Четки»).

Настоящую нежность не спутаешь... (декабрь 1913. «Четки»).

С. 101. *...А сердцу стало страшно биться...* — из последней строфы стихотворения «Протертый коврик под иконой...».

Задыхаясь, я крикнула: — Шутка...— из стихотворения «Сжала руки под темной вуалью...».

Как велит простая учтивость... — из третьей части цикла «Смятение» (1913. «Четки»).

После ветра и мороза было... (январь 1914. «Четки»).

Б. Садовской

Конец акмеизма

Впервые: Современник. 1914. № 13—15. С. 230—231.

Садовской (наст, фамилия Садовский; 1881—1952) — прозаик, поэт, критик. Приверженец символизма. Печатался в журналах «Весы», «Золотое руно», «Современный мир», «Современник», «Нива» и др. Первая книга стихов — «Позднее утро» (М., 1909), «Пятьдесят лебедей» (СПб., 1913), «Косые лучи». Пять поэм (М., 1914), «Самовар» (М., 1914), «Полдень. Собрание стихов» (Пг., 1915), «Обитель смерти» (М., 1917). Входил в Школу «Академия стиха», основанную на Башне Вяч. Иванова и позже, с осени 1909 г., преобразованную в «Общество ревнителей художественного слова», перенесенную в редакцию журнала «Аполлон». Посвятил Ахматовой два стихотворения: «К воспоминаньям пригвожденный», «Прекрасен поздний час в собачьем душном крове...». Последние годы жизни тяжело болел.

С. 104. *Лохвицкая* Мирра (Мария Александровна Лохвицкая, 1869—1905) — автор нескольких сборников стихов. Первый из них — «Стихотворения» вышел в 1886 г. Все следующие сборники выходили под тем же заглавием, с указанием новых дат выхода. Писала благозвучные стихи о любви, и при жизни была названа «Русской Сафо».

Гиппиус Зинаида Николаевна (Один из псевдонимов Антон Крайний, 1869—1945, Париж) — поэтесса, прозаик, мемуаристка, жена Д. С. Мережковского, представляла религиозное крыло символизма. Хозяйка одного из самых значительных петербургских литературных салонов. Принимала активное участие в Религиозно-философских собраниях.

Помолись о нищей, о потерянной... (май 1912, Флоренция. «Четки»).

Городецкий Сергей Митрофанович (1884—1967) — поэт, прозаик, драматург. «Цветущий посох» — сборник стихотворений (СПб., 1914).

С. 105. *Леонид Афанасьев* — Афанасьев Леонид Николаевич (1864—1920) — поэт. Автор сборников: «Стихотворения. 1885—1886» (СПб., 1896), «Стихотворения. 1897—1900» (СПб., 1901), «Стихотворения» (Пг., 1914) и др. В значительной мере ориентировался на традиции романса и лирической песни. С 1904 г. участвовал в «Вечерах Случевского».

...роковой момент в жизни художника Чарткова — герой фантастической повести Н. Гоголя «Портрет», открывавшей цикл «петербургских повестей» (Арабески. 1835). За отступничество от искусства Чартков платит утратой дара и безумием.

В. Юнгер — Юнгер Владимир Александрович — поэт, входил в Первый Цех поэтов (1911—1914). С 1914 г. посещал клуб «Медный всадник», где также встречался с Ахматовой. Автор книги «Песни полей и Комнат» (Пг., 1914).

Ты царь — живи один... — из стихотворения Пушкина «Поэту» (1830).

Д. Тальников

Анна Ахматова. Четки

Впервые: Современный мир. 1914. № 10. Отд. П. С. 208—211.

Тальников Давид Лазаревич (лит. имя Д. Л. Шпитальникова, ранее — Ников, Дельта. 1885—1961) — литературный и театральный критик, беллетрист. Окончил медицинский факультет Новороссийского университета. Был врачом в первую мировую войну. Печатался в журналах «Современный мир» (вел критический отдел), «Русское богатство», «Вестник Европы», «Летопись», выступал в одесских газетах как литературно-художественный критик, писал театральные обзоры. Сотрудничал в московской «Красной Нови». В 20-годы получил скандальную известность в связи с публикацией «Литературных заметок» с разделом «Дежурное блюдо Владимир Маяковский» (Красная Новь. 1928. № 8). В ответ Маяковский послал в редакцию заявление: «Изумлен развязным тоном малограмотных людей, пишущих в “Красной Нови” под псевдонимом “Тальников”. Дальнейшее мое сотрудничество считаю лишним». Тогда же появилось его стихотворение «Галопщик по писателям». Ахматова называла статью Шпитальникова о ней «началом ее уничтожения» критикой.

С. 106. *Прекрасных рук счастливый пленник* — строфа из стихотворения «Покорно мне воображенье...» — (июль 1913, Слепнево. «Четки») — Некоторые исследователи склонны относить это стихотворение, как и другое «Столько просьб у любимой всегда...» к А. Блоку (*Бернштейн И*. Скрытые поэтические циклы в творчестве Анны Ахматовой // Царственное слово. Ахматовские чтения. Вып. I. М., 1992. С. 92).

Я только вздрогнула. Этот/ Сможет меня приручить — из цикла «Смятение» (первая строка второго стихотворения). Цикл «Смятение» И. Бернштейн также относит к Блоку.

С. 108. *Не любишь, не хочешь смотреть...* — там же.

Чтобы нас рассудили потомки... и *Пусть когда-нибудь имя мое...* — из стихотворения «Столько просьб у любимой всегда...».

Мальчик сказал мне: как это больно... — (октябрь 1913. «Четки»).

Я думала, ты нарочно... — из стихотворения «Высокие своды костела...» (ноябрь 1913. «Четки»).

С. 109. *Как это называется у Крафт-Эбинга?* — Крафт-Эбинг Рихард (1840—1902), австрийский психиатр, автор работ о сексологии и сексопатологии.

Я не знала, как хрупко горло... Прости меня, мальчик веселый... — из стихотворения «Высокие своды костела...».

Я не помню и помнить не надо... — из стихотворения «Как соломинкой, пьешь мою душу...» (10 февраля, Царское Село. «Вечер»).

С. 110. *какая-то иностранка ее «учила плавать в море»* — из «Эпических мотивов», где рассказывается о встрече девочки, будущего поэта, с Музой:

Однажды поздним летом иностранку
Я встретила в лукавый час зари,
И вместе мы купались в теплом море
...И стройная меня учила плавать...

(*осень 1913*)

Хорошо слова твои баюкают... — из стихотворения «Бессонница» (зима 1912, Царское Село. «Четки»).

Углем наметил на левом боку... — (31 января 1914, Петербург).

...отравляться «прозрачной сулемой» и люди скоро зароют ее «тело и голос» — заключительная строфа стихотворения «Умирая, томлюсь о бес-смертьи...» (1912, Царское Село. «Четки»):

Смертный час, наклонясь, напоит
Прозрачною сулемой.
А люди придут, зароют
Мое тело и голос мой.

...запахом «бензина и сирени» или «узкой юбкой», которую она надела, чтобы «казаться еще стройней»...— из стихотворений «Прогулка», «Все мы бражники здесь, блудницы...» (1 января 1913. «Четки»).

С. 110. *Для Ахматовой небо — «ярче синего фаянса»* — из первой строфы стихотворения «Обман»: А небо ярче синего фаянса.

И если б знал ты, как сейчас мне любы / Твои сухие, розовые губы — последние строки стихотворения «Не будем пить из одного стакана...» (осень 1913. «Четки»).

...Зачем и кому нужно знать, что у Ахматовой есть улыбка одна... — из стихотворения:

У меня есть улыбка одна:
Так, движенье чуть видное губ.
Для тебя я ее берегу —
Ведь она мне любовью дана...

(*1913. «Четки»*)

душно пахнет старое саше; надпись над кроватью — непременно по-французски — фразы из стихотворения «Вечерняя комната» (21 января, Царское Село. «Вечер»).

соловей «безголосый» — из стихотворения «Как вплелась в мои черные косы...» (1912. «Четки»).

С. 111. *а вечер «рыжий»* — из стихотворения «Знаю, знаю — снова лыжи...» (октябрь 1913, Царское Село. «Четки»).

Имя Анна — «сладчайшее для губ людских»... — из «Эпических мотивов»: «Мне дали имя при крещеньи Анна, / Сладчайшее для губ людских и слуха...».

Но взято это у Бунина, — у которого: «Сладчайшее из слов земных — Рахиль» — последняя строка стихотворения И. А. Бунина «Гробница Рахили» (1907).

После ветра и мороза было... (январь 1914. «Четки»).

«*Екатерина Великая, о,*
Поехала в Царское Село».

— пример, традиционно приписываемый поэту Тредиаковскому Василию Кирилловичу (1703—1768), автору «Нового и краткого способа к сложению российского стиха» (1735). Реформа стихосложения, предложенная Тредиаковским, не получила в дальнейшем поддержки.

С. 112. *«Я этот день люблю и праздную...»* — см. строфу из стихотворения «Туманом легким парк наполнился...» (апрель 1911, Царское Село. «Вечер»).

...Что мне делать с ними,... Короткое, звонкое имя — из стихотворения: «Безвольно пощады просят глаза...» (1912, Царское Село. «Вечер»).

...Низко облако пыльной мглы — из стихотворения «Умирая, томлюсь о бессмертьи...» (май 1913, Петербург. «Четки»).

...Что быть поэтом женщине — нелепость — из стихотворения «В последний день мы встретились тогда...» (январь 1914. «Четки»).

В. Ходасевич

Анна Ахматова. Четки

Впервые: Новь. 1914. № 69. 5 апр. С. 6.

Ходасевич Владислав Фелицианович (1886—1939, Париж) — поэт, прозаик, критик, мемуарист. Учился в 3-й Московской гимназии. В 1904 г. поступил на юридический факультет Московского университета, осенью 1905 г. перешел на историко-филологический; курса не окончил. Печ. с 1905 г. Автор книг: «Стихи 1907 года», «Счастливый домик» (1914), «Путем зерна: Третья книга стихов». В эмиграции с 1922 г., «Тяжелая лира: Четвертая книга стихов» (1923), «Собрание стихов» (Париж, 1927). В 1939 г. в Брюсселе вышла книга мемуаров «Некрополь: Воспоминания». В 1929 г. печатает в «Северных записках» частями книгу о Державине. К столетнему юбилею А. С. Пушкина издал книгу «О Пушкине» (вышла в Берлине, изд. «Петрополис»). И в России, и в эмиграции писал статьи о текущей поэзии. Кроме рецензии на «Четки» Ахматовой откликнулся на

книгу «Белая стая». В обзоре «Русская поэзия» (Альциона I. М., 1914) писал, характеризуя поэзию «Цеха поэтов»: «...г-жа Ахматова обладает дарованием подлинным и изящным, стих ее легок, приятен для слуха. В мире явлений поэтесса любит замечать его милые мелочи и умеет говорить о них». Ахматова вспоминала, что читала Ходасевичу утраченный текст написанного ею либретто, по «Снежной маске» Блока, которое Ходасевич назвал «ослепительным». Взаимоотношения, как можно полагать, были дружески-доброжелательными, о чем свидетельствуют пометы Ахматовой в записных книжках. В одной из них шутливое: «Ходасевич сказал Анне Радловой, когда она показала ему свои стихи: «Если бы я был редактором журнала, я бы печатал всегда Сологуба, часто Ахматову, иногда — себя и никогда вас» (это мне рассказал сам Ходасевич в 1921)» (ЗК. С. 183).

В последние годы жизни, полемизируя с критикой на страницах своих рабочих тетрадей, Ахматова неизменно выделяла из потока хулы и славы выступления и оценки Ходасевича. Подводя итоги 50-летия творческого пути, готовясь встретить свое 75-летие, в перечень работ, отмеченных знаком +, означающим в ее письме не только оценочный момент, но и присутствие некоего тайного смысла, Ахматова отмечает работы В. Ф. Ходасевича. Размышляя о потерях, которые были нанесены научному и творческому потенциалу России эмиграцией или высылкой многих известных деятелей культуры, Ахматова не раз называла Ходасевича.

Г. Адамович

У самого моря

Впервые: Голос жизни. Пг., 1915. № 19. С. 6.

Адамович Георгий Владимирович (1892—1972, Ницца) — поэт, критик, переводчик. В 1910—1917 гг. учился на историко-филологическом фа-йультете Петербургского университета. В 1914 г. сблизился с поэтами-акмеистами, вошел в Цех поэтов. В 1916—1917 гг. — один из руководителей 2-го Цеха поэтов. После революции участвовал в работе 3-го Цеха. В 1923 г. эмигрировал. Автор сборников стихов: «Облака» (М.; Пг., 1916), «Чистилище» (Пг., 1922), «На западе» (Париж, 1939), «Единство» (Нью-Йорк, 1967). В эмиграции печатал литературно-критические труды, вел критический отдел в журнале «Звено», где публиковал свои Литературные беседы. Печатался в крупнейших зарубежных периодических изданиях: «Числа», «Северные записки», «Опыты», «Новый журнал», «Воздушные пути». Автор книг критической прозы «Одиночество и свобода» (1967), «Комментарии» (1955). В течение всей жизни сохранил интерес к искусству Серебряного века, к поэзии и личности Анны Ахматовой. В июне 1965 г., проведя три дня в Париже, проездом из Оксфорда, где ей была вручена докторская мантия, Ахматова встретилась с Г. Адамовичем. Там состоялся их известный диалог о судьбах эмиграции и праве свободного выбора.

См.: *Адамович Г.* Анна Ахматова // Последние новости. Париж, 1934. 18 янв.; На полях «Реквиема» Анны Ахматовой // Мосты. 1965. № 11.

Н. Недоброво

Анна Ахматова

Впервые: Русская мысль. 1915. № 7. С. 50—68 (2-я пагин.). — В журнале указано, что статья была сдана в редакцию в апреле 1914 г.

Недоброво Николай Владимирович (1882—1919. Умер в Ялте, похоронен на Аутском кладбище, могила утрачена). Принадлежал к старинному дворянскому обедневшему роду. Учился в 3-й Харьковской гимназии, здесь началась его дружба с Борисом Васильевичем Анрепом (1883—1969), которого он познакомил весной 1915 г. с Ахматовой и который стал одним из главных адресатов ее любовной лирики. В Харькове дружил с будущим академиком, историком литературы А. И. Белецким. В 1902 г. поступил на историко-филологический факультет Харьковского университета, в 1903 г. перевелся в Петербургский университет на историко-филологический факультет, окончил его одновременно с Блоком. Сохранилась их переписка (Письма Н. В. Недоброво к Блоку // ЛН. Кн. 2. С. 292—296 / Публ. вступительная статья и комментарии М. Кралина). Филолог-эрудит, Недоброво выступал критиком, поэтом, теоретиком стиха. В литературных кругах слыл законодателем высокого вкуса, знатоком поэзии, «известным ревнителем словесности». Одна из тонких характеристик Недоброво принадлежит О. Мандельштаму: «Язвительно вежливый петербуржец, говорун поздних символистских салонов, непроницаемый, как молодой чиновник, хранящий государственную тайну, Недоброво появлялся всюду читать Тютчева, как бы представительствовать за него» (*Мандельштам О.* Шум времени. Л., 1929. С. 80). Исключительно требовательный к себе, печатался мало (Северные записки. 1913. № 3; Русская мысль. 1913. № 4; Альманах муз. Пг., 1916). Его трагедия в стихах «Юдифь» (1909—1912) была опубликована посмертно (Русская мысль. 1923. № 6—8). В 1911 г. сблизился с Вяч. Ивановым и осенью 1913 г. был избран в Совет Общества ревнителей художественного слова, одновременно с Н. С. Гумилевым и В. А. Чудовским, позднее вошел в президиум и заменял Вяч. Иванова в его отсутствие.

Велика роль Недоброво в становлении личности и творчества Ахматовой, ее гражданской позиции, идеи державности и веры в провиденциальность судьбы России. С Ахматовой его связывали самые близкие отношения. Ему адресованы стихотворения: «Есть в близости людей заветная черта...» (2 марта 1915, Петербург), «Целый день ты со мной неразлучен...» (весна 1914, Слепнево), «Царскосельская статуя» (октябрь 1916), «Все мне видится Павловск холмистый» (осень 1915, Царское Село), «Вновь подарен мне дремотой...» (октябрь 1916, Севастополь), а также строки из третьей главы Первой части «Поэмы без героя»: «А теперь бы домой скорее / Камероновой Галереей...». В прозе о поэме Ахматова следующим образом комментирует этот отрывок: «Ты! Кому эта поэма принадлежит на $^3/_4$, так как я сама на $^3/_4$ сделана тобой, я пустила тебя только в одно лирическое отступление (царскосельское). Это мы с тобой дышали и не надышались сырым водопадным воздухом парков («эсии живые во-дыэ») и видели там в 1916 г. (нарциссы вдоль набережной)

...траурниц брачный полет...»

(*Ахматова. Т. 3. С. 240*)

Публикуемую в настоящем томе статью Н. В. Недоброво Ахматова считала лучшей из написанных о ней и называла пророческой: «13-ое (1964). Прочла (почти не перечла статью Н. В. Н<едоброво> в «Русской мысли» 1915. В ней оказалось нечто для меня потрясающее (стр. 61). Ведь это же «Пролог». Статью я, конечно, совершенно забыла. Я думала, что она хорошая, но совсем другая. Еще не знаю, что мне обо всем этом думать. Я — потрясена.

14-ое <сентября 1964>. Он Н. В. Н<едоброво> пишет об авторе “Requiema”, “Триптиха”, “Полночных стихов”, а у него в руках только “Четки” и “У самого моря”. Вот что называется настоящей критикой. Синявский поступил наоборот. Имея все эти вещи, он пишет (1964), как будто у него перед глазами только “Четки” (и ждановская пресса)» (ЗК. С. 489).

Вспоминая, что Недоброво был известен в Петербурге до революции «как прекрасный критик и теоретик литературы» добавляла, «но был и интересным поэтом с философским уклоном» (ЗК. С. 204).

С. 118. *Настоящую нежность не спутаешь...* — стихотворение из книги «Четки», с указанием времени и места написания: декабрь 1913, Царское Село. Адресат не известен. Реминисценции из этого стихотворения в незавершенном произведении Ахматовой «Большая исповедь» или Из Большой исповеди» (1964): «И эта нежность не была такой...».

Н. В. Недоброво откликнулся на это стихотворение эпиграммой (с. 814 настоящего издания). В рукописном отделе Пушкинского дома сохранился черновик статьи, на полях которой записан этот стихотворный экспромт. Там же наброски, не вошедшие в опубликованный текст. Исследователи видят в них «отголоски споров 1910-х годов», полемику с критическими рекомендациями, которые Ахматова получала в начале своего творческого пути: «Ахматова не берет формы лирического стихотворения для выражения нелирических по существу задач, как то, к сожалению, весьма распространено ныне. Может быть, и есть у нее и вовсе не лирические задачи: если есть, почти можно за нее поручиться, что выразит она их в пристойном роде: в поэме, в повести, в драме, в романе.

Пока боги хранят ее от холодных баллад с мраморным рисунком, но ритмом и движением своим вызывающим в воображении одну неминучую картину: мраморного барельефа, везомого по мостовой на ломовой телеге, в хорошем случае в музе, а чаще speise-saale обильно сооружаемых ныне по Петербургу немецкими акционерными компаниями гостиниц» (*Тименчик Р. Д., Лавров А. В.* Материалы А. А. Ахматовой в рукописном отделе Пушкинского дома // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. Л. 1976. С. 63).

На полях рукописи имеются пометы, свидетельствующие о знакомстве Ахматовой со статьей в ходе работы над ней Недоброво, пометы, относящиеся к стилистике, например: «А. А. не нравится».

С. 121. *Углем наметил на левом боку...* (31 января 1914, Петербург. «Четки»). — Далее цитируются строки этого стихотворения.

С. 123. *Сколько просьб у любимой всегда...* («Четки». 1913).

Рассветает. И над кузницей / Подымается дымок — из стихотворения «Муж хлестал меня узорчатым...».

С. 124. *Иду по тропинке в поле...* — вторая строфа стихотворения «Безвольно пощады просят...». («Четки», 1913)

Ты знаешь, я томлюсь в неволе... (осень 1913. «Четки»).

В то время я гостила на земле... (осень 1913. «Четки»). В книге «Бег времени» вошло в цикл «Эпические мотивы».

С. 126. *Была ль другая перед нею...* — из стихотворения Ф. И. Тютчева «Весна» (1838).

С. 127. *Говоришь, что рук не видишь...* — из стихотворения «Здравствуй! Легкий шелест слышишь...» (октябрь 1913. «Четки»).

Когда пришли холода — из стихотворения «Высокие своды костела...».

С. 129. *Невольно кудри молодые...* и дальше... — из стихотворения

Отчего ушел ты? — из стихотворения «Дверь полуоткрыта».

О, я была уверена, / Что ты придешь назад — последние строки стихотворения «Белой ночью» (6 февраля 1911, Царское Село. «Вечер»).

...говорил о лете и о том, / Что быть поэтом женщине нелепость — из стихотворения «В последний раз мы встретились тогда...».

С. 130. *Оттого, что стали рядом...* — из стихотворения «Сердце бьется ровно, мерно...» (1913. «Четки»).

Ты письмо мое, милый, не комкай... (1912, Царское Село. «Четки»).

С. 130. *Вижу выцветший флаг над таможней...* (осень 1913). По свидетельству Ахматовой, одно из любимых стихотворений Н. С. Гумилева. (С изменениями А. А. Вертинский включил в свой репертуар).

Что теперь мне смертное томленье! — из стихотворения «Умирая, томлюсь о бессмертьи» (1912, Царское Село. «Четки»).

С. 132. В *этой жизни я немного видела,* — из стихотворения «Помолись о нищей, о потерянной» (май 1912, Флоренция. «Четки»).

И, согнувшись, бесслезно молилась... — из стихотворения «Плотно сомкнуты губы сухие (осень 1913. «Четки»).

С. 133. *Ни розою, ни былинкою* — из стихотворения «Дал Ты мне молодость трудную» (19 декабря 1912. «Четки»).

...Не печально, / Что души моей нет на свете... — из стихотворения «Как соломинкой, пьешь мою душу» (10 февраля 1911, Царское Село. «Вечер»).

Пожалей о нищей, о потерянной, / О моей живой душе... — в тексте — Помолись о нищей, о потерянной, О моей живой душе...

Умолк простивший мне грехи... — первая строка стихотворения «Исповедь» (зима 1911, Царское Село. «Четки»).

Не дочь ли Иаира? — распространенный в живописи евангельский сюжет воскрешения Христом дочери Иаира. В 1909 г. в Петербурге выставлялись картины евангельского круга Василия Дмитриевича Поленова (1844—1927), «Жизнь Христа». Впервые к сюжету воскрешения дочери Иаира Поленов обратился в дипломной работе, удостоенной золотой медали Академии художеств (1871).

С. 135. А *ты письма мои береги...* — из стихотворения «Сколько просьб у любимой всегда!».

Прекрасных рук счастливый пленник... — из стихотворения «Покорно мне воображенье / В изображеньи серых глаз...» (июль 1913, Слепнево).

Как велит простая учтивость... десять лет замираний и криков — третье стихотворение цикла «Смятение», открывающего «Четки».

Солнце комнату наполнило... (8 ноября 1913. «Четки»).

Идешь, куда тебя влекут / Мечтанья тайные — см.: А. С. Пушкин. «Езерский». Строфа XIV (1832—1835).

Ал. Тиняков

Анна Ахматова. Критический очерк

Впервые: Журнал журналов. 1915. №6. С. 16.

Тиняков Александр Иванович (псевдоним — Одинокий; 1886—193?) — поэт, критик. Из богатой крестьянской семьи (с Орловщины). Печатался в символистских периодических изданиях. Автор книги стихов «Navis nigra» («Черная ладья». М., 1912). После 1917 г. попытка печататься одновременно в «правых» и «левых» органах периодики привела к тому, что его перестали печатать. Стихотворения Тинякова сочетали в себе изощренный эстетизм с низменным натурализмом. Умер в нищете. Сохранилась запись П. Н. Лукницкого со слов Ахматовой: «По дороге к Замятиным, на Семионовской, увидела просящего милостыню Тинякова. Смутилась страшно. Но подошла. Поздоровалась... После двух-трех слов спросила — можно вам двадцать копеек положить? Тот ответил: “Можно...”. АА эта встреча очень была неприятна. Выло очень неловко» (Запись от 15.06.1926. *Лукницкий П*. Т. II. С. 186).

С. 138. *античная Сафо* — легендарная поэтесса с острова Лесбос (1-я воловина VI в. до н. э.), воспевала любовь, нежность, женскую дружбу. Дошло несколько целых стихотворений и много отрывков.

С. 139. *Каждый день по-новому тревожен...* (1913. «Четки»).

В. Жирмунский

Анна Ахматова

Впервые в статье: *Жирмунский В.* Преодолевшие символизм // Русская мысль. 1916. № 12. Отд. II. С. 32—41. — Публикуется часть, посвященная Ахматовой.

Жирмунский Виктор Максимович (1891—1971) — филолог, академик АН СССР (1966), с 1919 г. — профессор Петроградского (Ленинградского) университета. Основоположник советской германистики, автор книг «Немецкий романтизм и современная мистика» (1914), «Поэзия А. Блока» (1921), «Байрон и Пушкин» (1924), «Вопросы теории литературы» (1928), «Гете в русской литературе» (1937), «Народный героический эпос» (1962) и др. Член-корреспондент ряда зарубежных академий наук (Британской, Баварской, Датской, Германской). Знакомый Ахматовой по Петербургу

1910-х гг. Статью Жирмунского «Преодолевшие символизм» считала одной из наиболее значимых в оценках и суждениях. В последние годы жизни — сосед Ахматовой по даче в Комарове, собеседник (см. Записные книжки Анны Ахматовой). 30 мая 1964 г. выступил с докладом на вечере Ахматовой в Москве, в Доме-музее Маяковского (к 50-летию выхода «Четок»). В 1973 г. в издательстве «Наука» вышла монография «Творчество Анны Ахматовой». Значительная часть этой работы писалась как предисловие к тому, вышедшему в большой серии «Библиотека поэта» (Л., 1976). Однако была заменена на статью секретаря Союза писателей А. Суркова.

С. 141. *Дебюсси* Клод Ашиль (1862—1918) — французский композитор, основоположник музыки импрессионизма. Его произведения отмечены поэтичностью, изяществом стиля, когда утонченная эротика переплетается с туманным мистицизмом («Лунный свет»).

О. Мандельштам

О современной поэзии (К выходу «Альманаха муз»)

Впервые: Russian Literature. Monton, 1977. Vol. 5. N 3. P. 19—22 (публ. Н. И. Харджиева). Печ. по: День поэзии. 1981. С. 184—195 (публ. С. Василенко и Ю. Фрейдина). Написана в 1916 г.

Мандельштам Осип Эмильевич (1891—1938) — поэт, прозаик, эссеист. Окончил Тенишевское коммерческое училище (1907). 1907—1910 гг. провел в Европе — слушал лекции в Сорбонне, два семестра учился в Гейдельбергском университете, жил в Берлине, Италии, Швейцарии. Некоторое время изучает романские языки на историко-филологическом Отделении Петербургского университета. В Петербурге посещал Башню Вячеслава Иванова, был участником первого Цеха поэтов и литературной группы акмеистов. Автор манифеста «Утро акмеизма» (1912 г., впервые напечатанном в воронежском пролетарском двухнедельнике «Сирена». 1919. № 4—5. 30 января. С. 69—74). Первая книга стихов «Камень» вышла под маркой издательства «Акмэ»; «Tristia». Пг.; Берлин, 1922; «Стихотворения» (Л., М., 1928). В 1920-х годах писал мемуарно-автобиографичес-кую прозу — «Шум времени» (Л., 1925). «Египетская марка» (Л., 1928), сборник избранных статей «О поэзии» (Л., 1928), «Путешествие в Армению» («Звезда». 1933. № 5). В мае 1934 г. арестован и выслан в Чердынь на Каме за эпиграмму на Сталина «Мы живем, под собою не чуя страны...», затем в Воронеж. По возвращении из ссылки был вновь арестован (1938), отправлен на Дальний Восток, где погиб в пересыльном лагере «Вторая речка» под Владивостоком.

Альманах муз — вышел в Петрограде в 1916 г., собрав под одну обложку стихи поэтов различных поколений. Кроме упомянутых в рецензии — И. Анненский, Б. Анреп, А. Герцык, Г. Иванов, О. Мандельштам, Б. Садовской, М. Цветаева и др.

С. 152. *Но грустны, как забытые сны, / Мне явленные лики весны* — из стихотворения «Весна» Вячеслава Иванова (цикл «Элевсинские ночи»).

В строфы виденье навек вплетено — из стихотворения В. Брюсова «На закатном поле» (1916).

Березы, пышным стягом... — из стихотворения В. Брюсова «Город сестер любви» (1916).

Наверно, так же холодны, / В раю друг к другу серафимы — из стихотворения М. Кузмина «Среди ночных и долгих бдений...».

С. 153. *И в Библии красный кленовый лист / Заложен на Песне Песней...* — у Ахматовой — А в Библии... — из стихотворения «Под крышей промерзшей пустого жилья...».

Из памяти твоей я выну этот день... (4 апреля 1915, Царское Село).

смиренная, одетая убого, но видом величавая жена — из стихотворения Пушкина «В начале жизни школу помню я...» (1830).

В. Рожицин

Птица-тоска (О стихах А. Ахматовой)

Впервые: Сириус. Харьков, 1916. № 1. С. 7—11.

В. Нагель

Анна Ахматова (Литературный силуэт)

Впервые: Буревестник. Ташкент, 1917. № 1. С. 9—15.

Нагель В. — псевдоним Вольпина Валентина Ивановича (р. 1891), поэта, литературоведа и переводчика. С 1913 по 1923 г. печатался в туркестанской прессе. С 1923 г. жил в Москве. Совместно с Н. Захаровым-Мэнским составил библиографию в 4-м томе Собрания сочинений С. Есенина (1927).

А. Слонимский

А. Ахматова. Белая стая

Впервые: Вестник Европы. 1917. № 9—12. С. 403—407.

Слонимский Александр Леонидович (1881—1964) — литературовед и писатель. Окончил Петербургский университет (1904). Автор работ о Пушкине и Гоголе.

В. Гиппиус

Анна Ахматова

Впервые: Куранты. 1918. № 2.

Гиппиус (*Галахов*) *Василий Васильевич* (1890—1942) — поэт, прозаик, критик. Учился на историко-филологическом факультете Петербургского университета. Приверженец символизма. Рецензировал первый том

Сочинений Ф. Сологуба, «Ночные часы» Блока. Откликнулся на книгу Н. Гумилева «Жемчуга». С 1910 г. участвует в работе Общества ревнителей художественного слова, куда был рекомендован Блоком. Стихи Гиппиуса печатались в «Русской мысли», «Северных записках», «Сатириконе». В 1911 г. вступил в Цех поэтов (Жизнь. Одесса. № 5), печатался в акмеистическом журнале «Гиперборей». Один из авторов «Антологии античной глупости» и заседаний трангопса в Цехе, однако в акмеизм вступить отказался, храня верность давним символистским привязанностям. Опубликовал воспоминания о Цехе поэтов. В своих рабочих тетрадях Ахматова не раз вспоминает Гиппиуса как непревзойденного мастера шуточных экспромтов и «благоглупостей», которые сочинялись совместно с М. Лозинским и др. К его памяти относилась с неизменным теплом и доброжелательностью, назвала «нежным поэтом» в инскрипте книги «Вечер», на которую Гиппиус откликнулся небольшой рецензией (Новая жизнь. 1912. № 3).

С. 174. *И столетие мы лелеем еле слышный шелест шагов* — из стихотворения Ахматовой «Смуглый отрок бродил по аллеям».

С. 175. *лермонтовский «роман» — «Ребенку»* — Гиппиус усматривает ассоциативные связи между незавершенными произведениями М. Лермонтова «Вадим» (1832—1834), поэмой «Сказка для детей» (1839—1840) и поэзией Ахматовой, которая позже была определена Б. Эйхенбаумом как «роман-лирика».

Как велит простая учтивость... — начало третьей части цикла Ахматовой «Смятение».

Там тень моя осталась и тоскует... (3 января 1917, Слепнево. «Белая стая»).

Как невеста, получаю... (октябрь 1915, Хювинккя. «Белая стая»).

И те неяркие просторы... — последняя строфа стихотворения «Ты знаешь, я томлюсь в неволе...» (осень 1913. «Четки»).

С. 176. *Дай мне горькие годы недуга...* — стихотворение «Молитва» (май 1915, Духов день, Петербург (Троицкий мост), «Белая стая»).

В. М. Жирмунский

О «Белой стае»

Впервые: Наш век. Пг., 1918. 28 янв. № 21 — Печ. по: *Жирмунский В. М.* Вопросы теории литературы. Л., 1928. С. 322—326.

С. Рафалович

Анна Ахматова

Впервые: Журнал «Ars». Тифлис, 1919. № 1 (печ. по: *Анна Ахматова.* Десятые годы. М., 1989. С. 220—227).

Рафалович Сергей Львович (1875—1943, Франция) — поэт, прозаик, драматург. После октября 1917 г. часть творческой интеллигенции нашла временное прибежище на пути в эмиграцию сначала в Крыму, а затем в

Тифлисе, славившемся своими культурными традициями. Рафалович, с женой Саломеей Андронниковой, художниками С. Судейкиным, С. Сориным, поэтом С. Городецким оказались в независимой до февраля 1921 г. Грузии, где Рафалович с Городецким организовали тифлисский Цех поэтов и издавали журнал «Орион».

С. 184. *Бодлеровский сонет о соответствиях* — имеется в виду четвертое стихотворение сборника «Цветы зла» французского поэта-символиста Шарля Бодлера (1857). Ахматова знала стихи Бодлера с юности. Уже в поздние годы жизни вспоминала: «Николай Степанович прислал мне в Севастополь Бодлера («Цветы зла») с такой надписью: «Лебедю из лебедей — путь к его озеру»... Гумилев написал мне на своей фотографии четверостишие из «Жалобы Икара» Бодлера:

Mais brulé par l'amour du beau
Je n'aurai pas l'honneur sublime
De donner mon nom a l'abome
Qui me servira de tombeau» *

(*Севастополь, 1907*) (*ЗК*. С. 68)

Републикатор этой статьи, источник которой является библиографической редкостью, Р. Д. Тименчик прав, когда пишет: «В статье отразились разговоры с самой Ахматовой и те рассказы о ней, которые бытовали в петербургской среде, к которой принадлежали Ахматова и Андронникова».

Адронникова (позже Гальперн) Саломея Николаевна (1888—1982) — приятельница Ахматовой. Ей посвящено стихотворение «Тень» («Современница»), написание которого, как говорила, Ахматова, предшествовало началу работы над «Поэмой без героя». Ахматова виделась последний раз с Саломеей Николаевной в июне 1965 г. в Лондоне.

В. Ходасевич

Бесславная слава

Впервые: Понедельник власти народа. 1918. 4 (25 марта). Перепечатано в «Вопросах литературы». 1987. № 9. С. 231—232 (Публикация Евг. Беня «Материалы к творческой биографии Вл. Ходасевича»).

В заглавии к рецензии на первое издание третьей книги стихотворений Ахматовой «Белая стая» (Гиперборей. 1917) Вл. Ходасевич использовал строфу из стихотворения «Тяжела ты, любовная память!...» (18 июля 1914, Слепнево. «Белая стая»):

Дай мне выпить такой отравы,
Чтобы сделалась я немой,
И мою бесславную славу
Осиянным забвеньем смой.

---

* В мечту влюбленный, я сгорю
Повергнут в бездну взмахом крылий
Но имя славного могиле
Как ты, Икар, не подарю!

(*пер. Эллиса*)

В. М. Жирмунский

Два направления современной лирики

Впервые: Жизнь искусства. 1920. 10—11 янв. № 339—340. С. 1—2 — Печ. по: *Жирмунский В. М.* Вопросы теории литературы. Л., 1928. С. 182—189.

С. 190. «*Музыка прежде всего!*» — из стихотворения Поля Верлена (1844—1896) «Поэтическое искусство» (1882).

Г. Иванов

О новых стихах (А. Ахматова. Подорожник)

Впервые: Дом искусств. Пг., 1921. № 2. С. 98—99.

Иванов Георгий Владимирович (1894—1958, Франция) — поэт, прозаик, критик, мемуарист. Из потомственной военной семьи. Учился во 2-м Петербургском военном корпусе, не окончил. Первая книга «Отплытие на остров Цитеру» (Поэзы. Книга первая) вышла в конце 1911 г. Вошел в 1-й Цех поэтов. После распада Цеха, последовавшего в связи с уходом Гумилева на фронт, в 1916 г. вместе с Адамовичем возглавил 2-й Цех, а осенью 1920 г. совместно с Н. Гумилевым, М. Лозинским и Н. Оцупом воссоздали Цех поэтов, назвав его третьим. Выступал с критическими статьями. В 1921 г. женился на Ирине Одоевцевой. В 1922 г. уехал в Берлин, затем перебрался в Париж. Печатался в «Последних новостях», «Звене», «Днях», «Сегодня», «Современных записках», «Числах». Автор книг: «Горница» в издании акмеистов «Гиперборей» (1914), «Вереск» (СПб., 1916), «Сады» (Пг., 1921), «Лампада» (Пг., 1922) с подзаголовком («Собрание стихотворений. Книга первая»). В 1928 г. в Париже вышла книга беллетризированных воспоминаний «Петербургские зимы», вызвавшая резко негативную оценку Ахматовой, увидевшей в мемуарах преднамеренную клевету. Опровержению фактов, событий и оценок в мемуарах Иванова, его статьях о Мандельштаме и Гумилеве посвящены многие страницы ее рабочих тетрадей с материалами для автобиографической прозы, которая не была завершена, осталась в разрозненных фрагментах (см.: Записные книжки Ахматовой. Москва—Torino, 1996).

Рецензию Г. Иванова на «Подорожник» Ахматова восприняла как оскорбление.

Л. Рейснер

Письмо А. А. Ахматовой

Впервые: *Рейснер Л.* Избранное. М., 1965. С. 518—519.

Рейснер Лариса Михайловна (1895—1926) — публицист, поэтесса, драматург. Дочь профессора — социолога и правоведа, близкого к социал-демократическим кругам, выросла в атмосфере революционно-романтического идеализма. Увлекалась модернистской поэзией. Окончив с золотой медалью гимназию, поступила в Психоневрологический институт, где

преподавал отец. В 1915—1916 гг. вместе с отцом выпускает журнал «Рудин», в котором одновременно с сатирой на либеральную интеллигенцию печатались стихи Мандельштама, Вс. Рождественского, участников университетского «кружка поэтов». Сотрудничает в горьковских «Летописи» и «Новой жизни». После 1917 г. уходит в революцию. С декабря 1918 г. — комиссар генерального штаба военно-морского флота РСФСР, принимала участие в боевых действиях Волжско-Камской и Волжско-Каспийской флотилий, прототип женщины-комиссара в «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского. Вышла замуж за комиссара Ф. Раскольникова. В 1920 г. уехала с ним в Афганистан с первой дипломатической миссией и в значительной степени способствовала установлению добрососедских отношений между Россией и Афганистаном. В 1916—1917 гг. пережила бурный роман с Н. Гумилевым. Приходила к Ахматовой в Фонтанный дом, считала, что могла бы предотвратить казнь Гумилева, если бы оставалась в Петрограде. Возвращаясь памятью к прошлому, Ахматова оставила запись (июнь 1963): «Лариса Рейснер сказала мне, что когда Николай Степанович предложил ей на ней жениться, она только заикнулась, что не хочет меня огорчать, он сказал: “К сожалению, я ничем не могу огорчить мою жену”. За точность этих слов я ручаюсь» (ЗК. С. 313).

В голодные годы Рейснер несколько раз присылала Ахматовой продукты и предлагала взять Леву (Льва Николаевича Гумилева) на воспитание.

Письмо Л. Рейснер, присланное Ахматовой из Кабула, было воспринято Ахматовой в большей мере как отклик на смерть Гумилева, нежели Блока, как иносказание, понятное им обеим. Ахматова горевала по поводу ранней кончины Рейснер, последовавшей 7 февраля 1926 г. Сохранилась запись П. Н. Лукницкого от 9 02 1926 г.: «На столе моем лежала вырезка из газеты — извещение о смерти Ларисы Рейснер от брюшного тифа. АА поразилась этим известием и очень огорчилась, даже расстроило ее оно. “Вот уж никак я не могла думать, что переживу Ларису!” АА много говорила о Ларисе — очень тепло, очень хорошо, как-то любовно, и с большой грустью... Ей так хотелось жить: веселая, здоровая, красивая. <...> Вспоминала о ней... “Возьмите меня за руку — мне страшно”, — сказала шестнадцатилетняя Л. Рейснер АА на вечере (в Тенишевском?) — рассказывала АА о выступлении (кажется, первом) Ларисы Рейснер... “Бедная...” — о ней будут нехорошо говорить, нехорошо вспоминать ее за границей за то, что она так быстро перешла (на сторону советской власти)» (*Лукницкий*. II. С. 35—36).

М. Цветаева

Письма А. А. Ахматовой

Впервые: 1 и 2 — Новый мир. 1969. № 4. С. 189—191. 3 — *М. Цветаева.* Неизданные письма / Под общей редакцией Г. П. и Н. А. Струве. Париж: YMCA-Press, 1972.

Цветаева Марина Ивановна (1892—1941) — поэт, прозаик, драматург, критик. Родилась в семье Ивана Владимировича Цветаева, историка, директора Румянцевского музея, основателя Музея изящных искусств им. Александра Третьего (ныне Музей изобразительных искусств им. Пуш-

кина). Мать — Мария Александровна Мейн — музыкант. М. Цветаева училась в московских гимназиях и музыкальной школе. Из-за болезни матери в детстве и юности — за границей в Лозанне, провела несколько лет в Италии и Франции. Вместе с сестрой Анастасией слушала летний курс лекций старинной французской литературы в Сорбонне. В 1912 г. обвенчалась с Сергеем Яковлевичем Эфроном, участником Белого движения, после разгрома которого он оказался сначала в Константинополе, затем в Праге, в дальнейшем видный деятель евразийства. Был замешан в деле похищения генерала Миллера и убийства советского агента невозвращенца И. Рейса. Эти события во многом определили трагедийность жизни Цветаевой: в 1922 г. из чувства верности Эфрону уезжает к нему с дочкой Ариадной. До конца 1925 г. семья живет под Прагой, затем переезжает в Париж. Вернулась в Москву с сыном Георгием вслед за просоветски настроенной дочерью и мужем в июне 1939 г. В тот же год дочь и муж были арестованы. Ариадна была отправлена в лагерь, а С. Я. Эфрон расстрелян 16 октября 1941 г. 8 августа 1941 г. Цветаева с сыном были эвакуированы в Елабугу, где 31 августа М. И. Цветаева покончила жизнь самоубийством.

Стихи писать начала рано. Первые сборники «Вечерний альбом» (1910) и «Волшебный фонарь» (1912) изданы в Москве, в них вошли еще полудетские стихи. Новый период Цветаевой как блистательного поэта трагического мироощущения открыла книга «Версты» I и II — сложилась к 1916 г., увидела свет значительно позже (1921 —1922). Поэмы — «Царь-девица» (1920), «На красном коне» (1921), «Молодец» (1922). В Чехии она издает несколько книг «Стихи к Блоку», «Разлука» (обе в 1922); «Психея. Романтика», «Ремесло» (обе в 1923). Творчество Цветаевой в Чехии, а затем в Париже развивается стремительно, многожанрово и многообразно. Однако последним прижизненным сборником стала книга «После России. 1922—1925». В Париже у нее не сложились отношения эмигрантской средой, отчасти из-за непростого нрава и цветаевской бескомпромиссности, отчасти из-за все более проявляющейся просоветской позиции мужа. В России, после возвращения, ее тоже не печатают, она много переводит, зарабатывая на жизнь. Творчество Цветаевой в его значительной части пришло к читателю уже после смерти, но признание как крупнейшего поэта России состоялось раньше. Особые страницы ее творчества: трагедии на античные сюжеты, автобиографическая проза, эссе.

Цветаева — крупнейший представитель потесненного в XX в. эпистолярного жанра. Выявлено более 900 писем, являющихся продолжением ее прозы. Письма к Рильке, Пастернаку, А. Вишняку, А. Бахраху, Н. Тройскому, Ю. Иваску и др., экзальтированные, философско-романтические, проливают свет на какие-то тайны и биографии, и поэзии. Исследователи считают, что Цветаева «вывела традицию русского эпистолярного жанра на качественно новый уровень».

В настоящем издании публикуется три письма Цветаевой Ахматовой, хотя, безусловно, их было больше. Бесспорно, что Цветаева писала Ахматовой пространнее и чаще, чем та ей, о чем свидетельствует контекст цветаевских писем. Письмам предшествовали любовно-восторженные и, как показало время, провидческие стихи. Однако знакомство двух крупнейших поэтов России произошло лишь после возвращения Цветаевой в июне 1941 г., перед войной.

Письмо 1

С. 198. *Посылаю Вам обе книжечки, надпишите.* — Имеются в виду сборник стихотворений «Подорожник» и отдельное издание поэмы «У самого моря» (Алконост. Пг., 1921). В архиве Цветаевой (РГАЛИ) хранится экземпляр «Подорожника» с дарственной надписью — «Марине Цветаевой в надежде на встречу. С любовью. Ахматова». Там же еще две книги, надписанные Ахматовой для Цветаевой: «У самого моря» и «Anno Domini».

Алконост — издательство, созданное в Петрограде в 1918 г., в котором Цветаева предполагала издать поэму «Красный конь». Присланная Цветаевой рукопись поэмы сохранилась в архиве П. Н. Лукницкого. Впервые поэма «На Красном коне» была напечатана в сб. «Разлука» (М. ; Берлин: Геликон, 1922).

«*Современникам*» — стихи Вам, Блоку и Волконскому — Книжка не была издана. Цветаева оформила ее в виде рукописного экземпляра (см.: *Богомолов Н., Шумихин С.* Книжная лавка писателей и автографические издания 1919—1922 годов. — Ново-Басманная 19. М., 1990. С. 127).

Волконский Сергей Михайлович (1860—1937, Ричмонд, США) — внук декабриста Сергея Волконского, театральный деятель и художественный критик, мемуарист, близкий друг М. Цветаевой.

С. 199. *И шпор твоих легонький звон...* — из стихотворения Ахматовой «По твердому гребню сугроба...» (январь 1917. «Подорожник»).

зрительно дикое «*ярославец*» — из стихотворения «Ты — отступник: за остров зеленый... (июль 1917, Слепнево. «Подорожник»), обращенного к Борису Васильевичу Анрепу, семья которого имела владения в Ярославской губернии. Навсегда оставил Россию в самом начале революции:

Для чего ты, лихой ярославец,
Коль еще не лишился ума,
Загляделся на рыжих красавиц
И на пышные эти дома?

Пусть Блок (*если он повезет рукопись...*) — по-видимому секретарь издательства Гржебина Г. П. Блок.

На это письмо Цветаевой Ахматова откликнулась коротким письмом:

«Дорогая Марина Ивановна,

меня давно так не печалила аграфия, которой я страдаю уже много лет, как сегодня, когда мне хочется поговорить с Вами. Я не пишу никогда никому, но Ваше доброе отношение мне бесконечно дорого. Спасибо Вам за него и за посвящение поэмы. До 1 июля я в Петербурге. Мечтаю прочитать Ваши новые стихи. Целую Вас и Алю. Ваша Ахматова» (печ. по: *Цветаева.* Т. 6. Письма. С. 206).

Письмо 2

Является откликом на дошедшие до Москвы слухи о казни Н. С. Гумилева, сообщение о заговоре Таганцева и список расстрелянных были опубликованы в «Петроградской правде» (30 августа 1921).

«*Кафе поэтов*» — организовано в Москве в Настасьинском переулке (угол Тверской улицы) осенью 1917 г. В.В.Каменским и В. Р. Гольдшмидтом.

весть о Сереже — письмо от С. Я. Эфрона, о судьбе которого ей два года ничего не было известно, Цветаева получила 14 июля 1921 г.

С. 200. *Это было у моря, / Где цветут анемоны* — перефразированные стихи из поэмы-миньонет Северянина «Это было у моря, где ажурная пена...» (1910) из книги «Громокипящий кубок».

Шершеневич Вадим Габриэлевич (1893—1942) — поэт-имажинист.

Бобров Сергей Павлович (1884—1971) — поэт, переводчик, примыкал к футуристической группе «Центрифуга».

Аксенов Иван Александрович (1884—1935) — поэт, критик. Входил в «Центрифугу».

Арго — (псевдоним Гольдберга Абрама Марковича, 1897—1968) — поэт-сатирик, переводчик.

Утешила меня Аля — Ариадна Сергеевна Эфрон, в то время восьмилетняя дочь Цветаевой. Сохранилось письмо Али от 17/30 марта 1921 г. Ахматовой... «Читаю Ваши стихи “Четки” и “Белую стаю”. Моя любимая вещь, тот длинный стих о Царевиче. Это так же прекрасно, как Андерсеновская русалочка, так же запоминается и ранит — навек. И этот крик — Белая птица — больно! Помните, как маленькая русалочка танцевала на ножах? Есть что-то, хотя и другое. Эта белая птица — во всех Ваших стихах, над всеми Вашими стихами. И я знаю, какие у нее глаза. Ваши стихи такие короткие, а из каждого могла бы выйти целая огромная книга. Одна иконочка у меня старинная. Глаза Богородицы похожи ва Ваши...

...Белую стаю Марина в одном доме украла и целые три дня ходила счастливая. Марина все время пишет, я тоже пишу, но меньше. К нам почти никто не приходит. Из Марининых стихов к Вам я знаю, что у Вас есть сын Лев. Люблю это имя за доброту и торжественность. Я знаю, что он рыжий. Сколько ему лет? Мне теперь восемь. Я нигде не учусь, потому, что везде без † и чесотка... Пришлите нам письмо, лицо и стихи. Кланяюсь Вам и Льву. Ваша Аля. Деревянная иконка от меня, а маленькая веселая — от Марины» (*Цветаева*. Т. 6. С. 204—205).

Письмо 3

Письмо Цветаевой явилось ответом не на обращение к ней Ахматовой, а на прошедший в эмиграции слух о ее возможном приезде, по-видимому, идущий от В. Вейдле. По свидетельству самого Вейдле, перед его отъездом из Советской России Ахматова просила его узнать о возможности продолжения учебы Л. Гумилева в русской парижской гимназии. Э. Г. Герштейн, близкая знакомая Льва Николаевича и Ахматовой, пишет, что Ахматова часто задавалась вопросом, испытывая вину перед сыном, подвергавшимся репрессиям: «А что было, если б он воспитывался за границей? — часто спрашивала она себя. — Он знал бы несколько языков, работал на раскопках с Ростовцевым, перед ним раскрылась бы дорога ученого, к которой он был предназначен» (*Герштейн Э.* Мемуары. СПб., 1998. С. 345). Однако Вейдле в своей статье «Памяти Ахматовой» со всей

определенностью заявил, вспомнив тот давний разговор: «Сама она никуда не собиралась».

М. Цветаева

<Из письма к Арсению Тарковскому>

Впервые: *Анна Ахматова.* Поэма без героя. М., 1989. С. 367. — Печ. по: *Цветаева М.* Т. 4. Воспоминания о современниках. Дневниковая проза. М.: Эллис Лак, 1994. С. 611.

Первоначально писалось как часть письма поэту и переводчику Арсению Александровичу Тарковскому (1907—1989). В это время Цветаева готовила к изданию сборник стихов, рукопись которого должна была получить две рецензии, так называемых внутренних рецензентов издательства.

С. 202. *...Да, вчера прочла — перечла — почти всю книгу Ахматовой.* — Имеется в виду вышедший летом 1940 г. сборник «Из шести книг».

...Но сердце мое никогда не забудет... — неточная цитата (по памяти) стихотворения Ахматовой 1924 г. «Лотова жена». У Ахматовой «Лишь сердце мое...».

— я бы эту последнюю книгу озаглавила: «Соляной столб». И жена Лота и перекличка с огненным <Огненный — имеется в виду последняя книга Н. Гумилева «Огненный столп»> (*высокая вечная верность*). — жена Лота, по велению Бога, уходя из Содома, обреченного на разрушение, нарушила запрет, оглянулась «на красные башни родного Содома», за что была превращена в соляной столп (Быт., 19).

...был 1916 год, и у меня было безмерное сердце, и была Александровская Слобода. — Цветаева как бы объясняет и переоценивает свое давнее любовно-восторженное отношение к поэзии Ахматовой, отсылая к циклу стихов 1916 г., посвященных Анне Ахматовой и написанных в Александрове, где она проводила лето.

...и была книжка Ахматовой. — Имеется в виду сборник стихотворений «Четки» (СПб., Гиперборей).

А хорошие были строки: ...Непоправимо-белая страница... — из стихотворения Ахматовой «Вечерние часы перед столом...» (лето 1912, Слепнево. «Четки»). Раздраженно-негативная оценка сборника «Из шести книг» главным образом объясняется незнанием Цветаевой стихов, написанных Ахматовой и не печатавшихся, составивших позже книгу «Реквием», и других, пришедших к читателю через много лет после гибели Цветаевой. Столь же негативно оценила Цветаева первые фрагменты «Поэмы без героя», которые Ахматова прочла ей в дни их двухдневной встречи, в первой декаде 1941 г., когда они впервые увидели друг друга (первая встреча на Ордынке, 17 у писателя-сатирика В. Е. Ардова, вторая, на следующий день в Марьиной роще, у Н. И. Харджиева). Позже Ахматова заметила: «Когда в июне 1941 г. я прочла М. Цветаевой кусок поэмы (первый набросок), она довольно язвительно сказала: “Надо обладать большой смелостью, чтобы в 41 году писать об арлекинах, коломбинах и пьеро”,

очевидно полагая, что поэма мирискусничная стилизация в духе Бенуа и Сомова, т. е. то, с чем она, м. б., боролась в эмиграции как со старомодным хламом» (*Ахматова А.* Т. 3. С. 254).

А. Черный

Подорожник

Впервые: Жар-птица. Берлин; Париж, 1921. № 1. Август. С. 43 (подпись: А. Ч.).

Саша Черный (настоящее имя Александр Михайлович Гликберг; 1880— 1932, Ла Фавьер) — поэт, прозаик, переводчик. С 1920 г. в эмиграции, в Берлине редактировал литературный отдел журнала «Жар-птица». Автор книг стихов «Разные мотивы» (1906), «Сатиры» (1910), «Сатиры и лирика» (1911), «Жажда» (1923) и книг прозы «Несерьезные разговоры» (1928), «Солдатские сказки» (1933), произведений для детей.

С. 206. ... *фиксатурная слизь «поэз»* — отсылка к поэзам Игоря Северянина.

новые скифы — имеется в виду неформальное объединение литераторов, выпустивших два сборника «Скифы». I (СПб., 1916), II — 1918; с публикацией произведений А. Белого, А. Ганина, С. Есенина, Н. Клюева, Н. Орешина, А. Ремизова и др.

К. Чуковский

Ахматова и Маяковский

Впервые: Дом искусств. 1921. № 1. С. 23—42.

Чуковский Корней Иванович (настоящее имя и фамилия Николай Васильевич Корнейчуков, 1882—1969) — писатель, критик, литературовед, переводчик. Автор многих книг для детей, сборников литературно-критических статей, книг о Некрасове, Чехове, литературных мемуаров.

Публикации статьи предшествовала прочитанная Чуковским лекция «Две России. Ахматова и Маяковский», на которую собралась значительная часть литературной общественности Петрограда: М. Горький, А. Блок, А. Луначарский, К. Федин и др. Сохранились отзывы современников, письменные и устные (см. републикацию статьи и комментарии Л. К. Чуковской // Вопросы литературы. 1988. № 1). М. Кузмин писал: «...не напрасно Чуковский соединил эти два имени. Ибо поэты при всем их различии стоят на распутьи. Или популярность, или дальнейшее творчество. И Маяковский и Ахматова стоят на опасной точке поворота и выбора. Я слишком люблю их, чтобы не желать им творческого пути, а не спокойной и заслуженной популярности» (*Кузмин М.* Условность. Пг., 1923. С. 166—167). Вместе с тем талантливое выступление Чуковского положило начало негативному восприятию Ахматовой как явления, чуждого новой действительности. В дальнейшем эта тенденция получила развитие, в значительной мере определив официальное отношение к ней.

С. 208. *Читая «Белую стаю» Ахматовой, — вторую книгу ее стихов* — «Белая стая» — третья книга стихов Ахматовой. Ее первое издание вышло в 1917 г. в Петрограде, после «Вечера» (1912) и «Четок» (1914). Цитируемые в статье поэтические тексты относятся ко всем трем сборникам.

Уж давно мои уста / Не целуют, а пророчат... — Цитируется по памяти, правильно — *И давно мои уста...* — из стихотворения «Нет, царевич, я не та...» (10 июля 1915, Слепнево. «Белая стая»).

И озеро глубокое синело... — из стихотворения «Еще весна таинственная млела...» (14 апреля 1917, Петербург. «Белая стая»).

С. 209. *Во мне печаль, которой царь Давид...* — из стихотворения «Майский снег» (18 мая 1916, Слепнево. «Белая стая»).

С. 210. *Сколько поклонов в церквах положено за того, кто меня любил...* — из стихотворения «Вместо мудрости — опытность, пресное...» (осень 1913. «Белая стая»).

Прости меня теперь. Учил прощать Господь — из стихотворения «А! Это снова ты. Не отроком влюбленным...» (11 июля 1916, Слепнево. «Белая стая»).

За то, что всем я все простила, ты будешь Ангелом моим... — из стихотворения «Я знаю, ты моя награда...» (28 апреля 1916. «Белая стая»).

«*Я у Бога вымолю прощенье и тебе, и всем, кого ты любишь...*» — из стихотворения «Ты пришел меня утешить, милый...» (май 1913, Петербург. «Четки»).

по-новому, спокойно и сурово живу на диком берегу... — из стихотворения, посвященного Юнии Анреп «Судьба ли так моя переменилась..» (15 декабря 1916, Севастополь (Бельбек). «Белая стая»).

Уже привыкшая к высоким чистым звонам / Уже судимая не по земным законам... — из цикла «Три стихотворения» (январь 1917. «Anno Domini»).

С. 211. *Да, я любила их, те сборища ночные...* — там же. Стихотворение 1.

Ах, пусты дорожные котомки... — из стихотворения «Под навесом темной риги жарко...» (24 сентября 1911, Царское Село. «Вечер»).

И жниц ликующую рать благослови, о Боже... — из стихотворения «Песня о песне» (21 мая 1916, Слепнево. «Белая стая»).

Чтобы Господь возвратил ей утраченный песенный дар... «чтобы туча над темной Россией стала облаком в славе лучей» — У Ахматовой:

Отыми и ребенка, и друга,
И таинственный песенный дар —
Так молюсь за Твоей литургией
После стольких томительных дней,
Чтобы туча над темной Россией
Стала облаком в славе лучей.

(*май 1915. Духов день, Петербург / Троицкий мост. «Белая стая»*)

«*Господи Боже, прими раба твоего*» — из стихотворения «Бесшумно ходили по дому...» (июль 1914, Слепнево. «Белая стая»).

Как же мне душу скудную богатой тебе принести? — из стихотворения «Дал Ты мне молодость трудную...» (19 декабря 1912. «Четки»).

С. 211. «*Убогий мост, скривившийся немного*» — из стихотворения «Бессмертник сух и розов...» (20 мая 1916, Слепнево. «Белая стая»).

«*Тверская скудная земля*» — из стихотворения «Ты знаешь, я томлюсь в неволе...» (осень 1913. «Четки»).

музу она кутает в нищенский дырявый платок — имеются в виду строки: И Муза в дырявом платке / Протяжно поет и уныло (Из стихотворения «Зачем притворяешься ты...». Июль 1915, Слепнево. «Белая стая»).

С. 212. *Верно слышал святитель из кельи...* — из стихотворения «Моей сестре» (июль 1914, Дарница. «Белая стая»).

Слава тебе, безысходная боль... — первая строка стихотворения «Сероглазый король» (11 декабря 1910, Царское Село. «Вечер»).

Отчего же Бог меня наказывал каждый день и каждый час? Или это Ангел мне указывал свет, невидимый для нас?.. — из стихотворения «Помолись о нищей, о потерянной...».

С. 213. *Он никогда не придет за мною...* — из поэмы «У самого моря». Гл. 4.

Одной надеждой меньше стало / Одною песней больше будет — из стихотворения «Я улыбаться перестала...» (17 марта 1915, Царское Село. «Белая стая»).

...Ты наглый и злой — строка: Все равно, что ты наглый и злой — из стихотворения «У меня есть улыбка одна...» (1913. «Четки»).

...О *как ты красив, проклятый...* — из цикла «Смятение», 2.

...Ты виновник моего недуга... — из стихотворения «Не будем пить из одного стакана...» (осень 1913. «Четки»).

С. 214. *Так беспомощно грудь холодела...* — первая строка стихотворения «Песня последней встречи» (29 сентября 1911, Царское Село. «Вечер»).

Балтрушайтис Юргис Казимирович (1873—1944, Париж), *Бальмонт* Константин Дмитриевич (1867—1942, Флоренция), *Гиппиус* Зинаида Николаевна (в замужестве Мережковская. 1869—1945, Париж) — старшее поколение поэтов русского символизма.

пиррихии — пиррихий — стопа из двух кратких слогов.

анакрузы — анакруса — безударные слоги в начале стиха.

Пэоны — пэон — стихотворный размер из античного мира песен. Характерен для русской народной и книжной поэзии.

С. 215. Он *снова тронул мои колени...* — заключительные строки стихотворения «Прогулка» (май 1913. «Четки»).

Как не похожи на объятья прикосновенья этих рук... — из стихотворения «Вечером» (март 1913. «Четки»).

Прикосновение сквозь ткань руки, рассеянно крестящей — заключительные строки стихотворения «Исповедь» (зима 1911, Царское Село. «Четки»).

Кто, беря цветы из рук несмелых, тронет теплую ладонь... — заключительные строки стихотворения «Синий вечер. Ветры кротко стихли...»

С. 216. *У меня есть улыбка одна...* — («Четки»). *Еле слышен тихий разговор...* — из стихотворения «Синий вечер. Ветры кротко стихли...».

И голос музы еле слышный... — из стихотворения «Ведь где-то есть простая жизнь и свет...» (23 июля 1915, Слепнево. «Белая стая»).

С. 216. *Тихий, тихий и ласки не просит...* — из стихотворения «Целый год ты со мной неразлучен... (весна 1911, Слепнево. «Белая стая»).

дыхание тихой земли — из стихотворения «Хорони, хорони меня ветер!» (декабрь 1909, Киев. «Вечер»).

тихий день апреля — из стихотворения «Ответ» (весна 1914, Царское Село. «Белая стая»).

ты, тихая, сияешь надо мною — из стихотворения «Приду туда и отлетят сомненья...» (16 ноября 1916. «Белая стая»).

тихо плывут года — из стихотворения «Вместо мудрости — опытность, пресное...» (осень 1913. «Белая стая»).

На улицу тащите рояли... — с изменением строфики, из стихотворения В. Маяковского «Приказ по армии искусства» (1918).

Орите в ружья! В пушки басите — из пьесы Маяковского «Мистерия-Буфф. Героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи». Дв. 3, картина 2. Текст несколько изменен.

С. 217. *Зачем ты к нищей грешнице стучишься?* — из стихотворения «Высокомерьем дух твой помрачен...» (1 января 1917, Слепнево. «Белая стая»).

Эй ты! аллон занфан в воду — из второй редакции «Мистерии-Буфф», действие II, строки 825—826. Ироническое использование строк «Марсельезы».

Выньте гулящие руки из брюк... — из поэмы «Облако в штанах». Строки 456—459.

Как вы смеете называться поэтом... — там же. Строки 404—409.

Потащим мордами умных психиатров и бросим за решетки сумасшедших домов...— из стихотворения Маяковского «Гимн здоровью» (1915).

Выволакивайте забившихся под Евангелие Толстых — из поэмы «Война и мир». Строка: 261.

Идите, понедельники и вторники окрасим кровью в праздники... — «Облако в штанах». С. 188.

Сердце — наш барабан — из стихотворения «Наш марш» (1917).

Я тебя пропахшего ладаном раскрою...— «Облако в штанах». Строки 707—708.

С. 218. *Послушайте, господин Бог...* — там же. Строки 665, 669—671. *Вездесущий, ты будешь в каждом шкапу...* — там же. Строки 772— 780.

крылья линяющих ангелов — у Маяковского перья линяющих ангелов — стихотворение «Мы» (1913).

...оплеванным Голгофником — у Маяковского: «Видишь — опять / голгофнику оплеванному / предпочитают Варавву? — поэма «Облако в штанах». Строки 503—505.

Я, может быть, самый красивый из всех твоих сыновей — «Облако в штанах». Строки 509—512.

Я, воспевающий машину и Англию... — «Облако в штанах». Строки 524—527.

...Нам до Бога дело какое?... — из стихотворения «Революция. Поэто-хроника». Строки 154—158 (17 апреля 1917, Петроград).

Где они, боги? Бежали... — из поэмы «Война и мир». Строки 532—539.

С. 219. *Дайте мне, дайте стоверстый язычище...*— «Мистерия-Буфф». Картина 3. Строка 1338.

...прошел «тысячу Аркольских мостов»... — в сердце Маяковского (*по его же словам*) *— есть тысяча тысяч пирамид.* — Из стихотворения «Я и Наполеон» (1915).

Вам, идущие обедать миллионы — из «Гимна обеду» (1915).

Шаг миллионный печатай — из стихотворения «Левый марш» (1918).

Миллион смертоносных осок — из стихотворения «Хвои» (1916).

Сто *пятьдесят миллионов говорят губами моими* — из поэмы «150 000 000». Строка 4.

...сквозь жизнь я тащу... — «Облако в штанах». Строки 598—600.

С. 220. *Рухнула штукатурка в нижнем этаже...* — «Облако в штанах». Строки 100—107.

Голиаф — в Ветхом Завете (1 Царств. 17) великан-филистимлянин, побежденный хитроумным Давидом, будущим царем иудейским.

На цепочке Наполеона поведу, как мопса — там же. Строка 428.

Эй *вы, небо, снимите шляпу: я иду...* — там же. Строки 717—720.

С. 221. «*Парижи, Берлины, Вены*» — так и мелькают у него на страницах — поэма «Война и мир». Часть II.

Утоп мой Китай... Моя Персия пошла на дно... — «Мистерия-буфф». Дв. I, яв. 5. Строки 191—193.

Нашей земли не разделит / На потеху себе супостат... — не точное цитирование заключительной строфы стихотворения Ахматовой «Из цикла «Июль 1914». I». Правильно: «Только нашей земли не разделит...» («Белая стая»).

С. 222. *Я не твой, снеговая уродина,* — из стихотворения Маяковского «России» (1916).

Мы никаких не наций. Труд наша родина — «Мистерия-буфф». Дв. I, яв. 5.

Шестиэтажными фавнами... — поэма «Война и мир». Строки 186—187.

Везде по крышам танцевали трубы...— там же. 153.

Город вывернулся вдруг, пьяный на шляпы полез... — из стихотворения «В авто» (1913).

С. 223. *Париж был вырван и потоплен в бездне...*— «Мистерия-буфф». Дв. I, яв. I. Строки 106—107.

Металось солнце, сумасшедший маляр... — поэма «Война и мир». Строки Ч. II.

Это мысли сумасшедшей ворохи — из цикла «Я». 3. «Несколько слов о моей маме» (1913).

О-о-о-о! О-го-го! И И И И И! У У У У У! А А А А А! Эйе! Эйе! — звукопись, повторяющаяся и варьирующаяся в поэме «Война и мир», «150 000 000», пьесе «Мистерия-буфф».

С. 224. *В терновом венце революции грядет шестнадцатый год...* — поэма «Облако в штанах». Строки 350—351.

Так мертвый говорит, убийцы сон тревожа.../ Так ангел смерти ждет у рокового ложа... — из стихотворения Ахматовой «А! Это снова снова ты. Ни отроком влюбленным...».

Идите, сумасшедшие, из России и Польши — (11 июля 1916, Слепнево. «Белая стая»).

Выше вздымайте, фонарные столбы, окровавленные туши лабазников — из поэмы «Облако в штанах». Строки 474—475.

Маяковский, браво, «Маяковский, здорово», «Какой прекрасный мерзавец» — из стихотворения «Следующий день» (1916).

«стоглавая вошь», «многохамая морда», «массомясая орава» — из разных произведений: «Нате!» (1913), «Война и мир» — строка 153, у Маяковского «быкомордая орава» — строка 119.

Я захохочу и радостно плюну, плюну в лицо вам — из стихотворения «Нате!».

С. 225. *Исайя* — библейский пророк.

апаш — от названия индейского племени апачи; вошло в разговорный и литературный язык как обозначение романтизированного, деклассированного мужчины.

Улицы наши кисти, / Площади наши палитры — из стихотворения «Приказ по армии искусства» (1918).

ротационкой шагов в булыжном верже площадей — «150 000 000». Строки 5—6.

Ну как вам, Владимир Владимирович, нравится бездна? — поэма «Человек». Строки 498—500.

С. 226. *А этому взял бы и дал по роже...* — из стихотворения «Мое к этому отношение» (1915).

Вы говорите глупости! Интеллигентные люди! — у Маяковского: «а вы — говорите гадости!... — «Владимир Маяковский. Трагедия». Пролог. Строки 241—243.

Я живу на Большой Пресне. 36. 24. — первые строки стихотворения «Я и Наполеон» (1915).

Я ж из ящика не выкрал серебряных ложек! — из стихотворения «Ко всему» (1916).

Алло, кто говорит? Мама? мама. — «Облако в штанах». Строки 162—165.

Аделаиду Пати знаете?... — «150 000 000». Строки 735—736.

Как некогда его предтеча Василий Кириллович — Тредиаковский Василий Кириллович (1703—1768) — поэт, реформатор стиха, непонятый своим временем, переводчик. С 1745 г. — академик, выступил с речью о необходимости издания полного словаря русского языка и курса поэтики.

С. 227. *Козлик рогается...* — из собрания детского словотворчества, составившего известную книгу Чуковского «От двух до пяти», выдержавшую несколько изданий.

С. 228. *Смяли и скакали через...* — из стихотворения «Кое-что по поводу дирижера» (1915).

И за, и над, и под, и пред — из «Мистерии-буфф». Дв. I, яв. I.

...благородная, но туповатая Шишковщина. — Шишков Александр Семенович (1754—1841) — писатель, адмирал, основатель «Беседы любителей русского слова» (1811). Острую полемику вызвали его книги «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка» (1803) и «Прибавление к рассуждению о старом и новом слоге российского языка» (1804), в которых выступил против сентиментальной прозы, ориентируя литературу на старославянский язык.

С. 229. *Женщина истрепанная, как пословица* — у Маяковского: «...женщины, истрепанные, как пословица». — «Облако в штанах». Строка 20.

Я летел, как ругань — «Владимир Маяковский. Трагедия». Дв. I. Строка 324.

Я дарю вам стихи, веселые, как би-ба-бо — из стихотворения «Кофта фата» (1914).

Спокоен, как пульс у покойника — у Маяковского: Видите — спокоен как! / Как пульс / У покойника. — «Облако в штанах». Строки 122—124.

Ночь черная, как Азеф — у Маяковского: Эту ночь глазами не проломаем, / черную, как Азеф! — «Облако в штанах». Строки 494—495.

...смотрела какая-то дрянь, величественно, как Лев Толстой — из стихотворения «Еще Петербург» (1914).

Камни острые, как глаза ораторов — у Маяковского: «И по камням острым, как глаза ораторов» («Гимн здоровью». 1915).

Женщина губы спокойно перелистывает... — у Маяковского: ...чинная чиновница ангельской лиги. / И которая губы спокойно перелистывает, / как кухарка страницы поваренной книги — там же. Строки 18—20.

С. 230. *Я сегодня буду играть на флейте...* — из поэмы «Флейта-позвоночник» (1915). Строки 19—20 (Пролог).

Вот — / Хотите / Из правого глаза / Выну / Целую цветущую рощу? — из поэмы «Война и мир». Часть V. Строки 779—783.

С. 231. *«Только перешагнув через себя, выпущу новую книгу»* — из предисловия к книге «Все сочиненное Владимиром Маяковским» (1919).

Город там стоит на одном винте...— у Маяковского: Город в ней стоит. «150 000 000». Строки 494—496.

Надо всем, что сделано / Я ставлю nihil — у Маяковского: Я над всем... («Облако в штанах». Строки 211—212).

С. 232. *Милостивые государи, заштопайте мне душу...* — «Владимир Маяковский. Трагедия». Дв. I. Строки 60—61.

...Я знаю, я скоро сдохну...— из поэмы «Флейта-позвоночник». Строки 67—68.

«Я площадной сутенер и карточный шулер!» — «Облако в штанах». Строки 414—416.

Я выхарканный чахоточной ночью в грязную руку Пресни — «Облако в штанах». Строка 582.

Меня одного сквозь горящие здания... — из стихотворения «А все-таки» (1914).

Как пророку, цветами устелят мне след... — там же.

Мальчик сказал мне: как это больно... — из стихотворения Ахматовой (октябрь 1913. «Четки»).

Всемогущий, ты выдумал пару рук... — «Облако в штанах». Строки 693—698.

С. 233. *Больше не хочу дарить кобылам...* — там же. Строки 691—692.

Творись просветленных страданием слов / Нечеловечья магия. — у Маяковского: Творись, / распятью равная магия. — из заключительной строфы поэмы «Флейта-позвоночник».

Всеми пиками истыканная грудь / Всеми газами свороченное лицо. — из поэмы «Война и мир». Ч. IV. Строки 598—599.

С. 234. *Губ не хватит улыбке столицей...* — «Война и мир». Часть V. Строки 977—996.

Славься, человек! Во веки веков живи и славься! — «Война и мир». Часть V. Строки 934—948.

Б. Эйхенбаум

Роман-лирика

Впервые: Вестник литературы. 1921. № 6/7. С. 8—9.

Эйхенбаум Борис Михайлович (1886—1959) — историк литературы, окончил историко-литературный факультет Петербургского университета (1912). В 1918—1949 гг. преподавал в Ленинградском университете, доктор филологических наук, профессор. С 1918 г. входил в ОПОЯЗ, один из крупнейших представителей «формального метода» в литературоведении, разрабатывал проблемы поэтики, композиции, сказа. Получила известность его статья «Как сделана шинель Гоголя» (1919). Вместе с Ю. Н. Тыняновым в 1927—1928 г. ввел понятие «литературный быт». Как один из видных текстологов готовил издания сочинений Л. Н. Толстого, М. Ю. Лермонтова, И. С. Тургенева, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Н. С. Лескова. Автор книги «Анна Ахматова. Опыт анализа» (1923). 7 января 1946 г. выступал в Доме ученых и 17 марта в Доме кино в Ленинграде с докладами об Ахматовой.

С. 237. *Лучше б мне частушки задорно выкликать...* (июль 1914, Дарница. «Белая стая»).

«*Высокий, как юный орел темноглазый...*» — из стихотворения «Ив тайную дружбу с высоким...» (июль 1917, вагон, Петербург. «Подорожник»).

как «*отступник*», *как* «*пленник чужой*» — фразы из разных стихотворений «Подорожника»: «Ты — отступник: за остров зеленый...» (июль 1917, Слепнево) и первая строка стихотворения — «Пленник чужой! Мне чужого не надо...» (1917).

Стихи *Хомякова* Алексея Степановича (1804—1860) проникнуты идеями славянофильства и ораторским пафосом. Автор богословских и философско-исторических работ: «О старом и новом» (1839), «О возможностях русской художественной школы» (1847). Участвовал в издании журнала «Московский вестник», сотрудничал в «Москвитянине», «Русской беседе».

Четвертая книга Ахматовой «Подорожник» (1921) вышла в оформлении М. В. Добужинского — обложка, марка и фронтиспис.

Ю. Айхенвальд

Анна Ахматова

Впервые: *Айхенвальд Ю.* Поэты и поэтессы. М.: Северные дни, 1922. С. 53—75.

Айхенвальд Юлий Исаевич (1872—1928) — критик, переводчик. Окончил историко-филологический факультет Новороссийского университета (Одесса, 1894). Литературное имя приобрел благодаря своему главному труду — книге «Силуэты русских писателей» (СПб., 1906—1910. Т. 1—3; переиздана с дополнениями в Берлине в 1923 г.). По поводу книги «Поэты и поэтессы» в газете «Правда» 2 июня 1922 г. появилась статья «Диктатура, где твой хлыст?», авторство которой приписывается Л. Троцкому. В результате Айхенвальд в сентябре 1922 г. был выслан на «философском пароходе» из Петрограда (вместе с другими писателями и учеными) и поселился в Берлине, где читал лекции по литературе в Русской религиозно-философской академии. В берлинской газете «Руль» он вел литературно-критический отдел, где на протяжении шести лет печатал свои «Литературные заметки». Айхенвальд руководил кружком берлинской литературной молодежи, среди участников которого был В. В. Набоков, назвавший Айхенвальда в своих воспоминаниях «Другие берега» «человеком мягкой души и твердых правил». Погиб в результате несчастного случая, попав под трамвай.

В. Блох

Книга и человек

Впервые: Среди коллекционеров. Ежемесячник искусства и художественной старины. 1922. № 2. С.49—51.

С. 258. *Вермэр,* Вермер Делфтский Ян (1632—1675) — голландский живописец, работавший в Делфте. Его картины отличаются поэтическим восприятием жизни, богатством колорита, живописью света и тени.

Павлова Каролина Карловна (1807—1893) — поэтесса, переводчица, прозаик. На вечерах по вторникам в конце 1830-х — начале 40-х годов в ее доме в Москве (Рождественский бульвар, д. 14) собирались именитые и начинающие литераторы и ученые, среди них Баратынский, Вяземский, Языков, Чаадаев, Герцен, Огарев, Грановский, Шевырев, Хомяков, Погодин, Самарин, Аксаковы, Киреевские, молодые Ал. Григорь-

ев, Я. Полонский, А. Фет. Последний московский вечер провел здесь в мае 1841 г. Лермонтов.

Розанов где-то говорит... — имеется в виду запись Василия Васильевича Розанова (1856—1919) в начале его книги «Уединенное» (1912): «Как будто этот проклятый Гуттенберг облизал своим медным языком всех писателей, и они все обездушелись «в печати», потеряли лицо, характер».

простого человека, который любит землю и небо больше, чем рифмованные и нерифмованные стихи... — А. А. Блок. «Когда вы стоите на моем пути...» (1908).

В. Брюсов

Среди стихов

Впервые: Печать и революция. 1922. № 2. С. 144—145. — Пассаж об Ахматовой помещен в обзоре современной поэзии.

Брюсов Валерий Яковлевич (1873—1924) — поэт-символист, автор многих книг стихов, литературно-критических работ, особенно о творчестве А. С. Пушкина.

В начале 1890-х открыл для себя французских символистов, в известной мере определив художественные искания «младших», в частности Гумилева и Ахматовой. Объявляет декадентство «путеводной звездой в тумане» и ставит перед собой задачу стать его вождем (Дневники. С. 12). В 1894—1895 издает три сборника «Русские символисты». Способствовал вхождению в литературу М. Кузмина, А. Белого, В. Гофмана, Н. Гумилева и др. Сочувственно относился к молодому «символисту» Н. Гумилеву, издавшему книгу стихов «Жемчуга» с посвящением: «...моему учителю Валерию Яковлевичу Брюсову». Фактически осуществлял руководство символистскими издательствами: «Скорпион», «Весы», редактировал «Русскую мысль».

21 апреля 1910 года, за несколько дней до венчания с А. Горенко, Н. Гумилев обращается к Брюсову: «Пишу Вам, как Вы можете видеть по штемпелю, из Киева, куда приехал, чтобы жениться. Женюсь я на А. А. Горенко, которой посвящены “Романтические цветы”. Свадьба будет, наверное, в воскресенье, и мы тотчас же уезжаем в Париж. К июлю вернемся и будем жить в Царском по моему старому адресу» (цит. по: *Черных В. I. С.* 35). В конце ноября или начале декабря того же года Ахматова обращается к Брюсову с письмом: «Я была бы бесконечно благодарна Вам, если бы Вы написали мне, надо ли мне заниматься поэзией. ...К письму приложены стихи: “Хочешь знать, как все это было?..”, “Жарко веет ветер душный...”, “Тебе, Афродита, слагаю танец...”, “Старый портрет...”». Как можно полагать, ответа не последовало, а 24 мая 1911 года Гумилев пишет Брюсову: «Как Вам понравились стихи Анны Ахматовой (моей жены?). Если не поленитесь, напишите, хотя бы кратко, но откровенно. И положительное и отрицательное Ваше мнение заставит ее задуматься, а это всегда полезно» (ЛН 98. Кн. 2. М., 1994. С. 501. Цит. по: *Черных В. I. С.* 44). 20 июня Брюсов ответил Гумилеву: «Стихи Вашей жены, г-жи Ахматовой <...> сколько помню, мне понравились. Они напи-

саны хорошо. Но, во-первых, я читал их уже давно, осенью во-вторых, двух стихотворений, которые мне были присланы, слишком мало, чтобы составить определенное суждение» (ЛН 98. Кн. 2. М., 1994. С. 504). В августовском йомере «Русской мысли» в рецензии на антологию издательства «Муса-рет» Брюсов упоминает Ахматову в числе молодых, об отсутствии которых в сборнике «надо пожалеть» (Русская мысль. 1911, № 8. С. 18). В той же «Русской мысли» (1912. № 7. Раздел 3. С. 22) в статье «Сегодняшний день русской поэзии» пишет о сборнике «Вечер»: «Поэт, с большим совершенством владея стихом, умеет замыкать в короткие, из двух-трех строф стихотворения острые психологические переживания». Это уже после личного знакомства, состоявшегося, судя по записи П. Лукницкого, летом 1912 г., в Москве, когда вместе с Гумилевым она была в редакции «Русской мысли»: «Тогда я в первый раз видела Брюсова — в первый и последний (один раз только видела)...» (*Лукницкий.* I. С. 99). Тогда, по всей вероятности, было сделано предложение о публикации стихов. 27 ноября 1912 года Брюсов писал: «Многоуважаемая Анна Андреевна! Очень извиняюсь, что отвечаю Вам с таким промедлением... Благодарю Вас за присланные стихи. Два стихотворения я выбрал для «Русской мысли»» (ЛН 98. Кн. 2. М., 1994. С. 505). Стихотворения «Бессонница» и «Я научилась просто, мудро жить...» появились во втором номере «Русской мысли» за 1913 год.

Однако поначалу почти идиллически складывавшиеся отношения с мэтром были нарушены. В полемике акмеистов с символистами Брюсов не захотел поддержать «младших», хотя ранее в известной статье «О речи рабской, в защиту поэзии» («Аполлон». 1910. № 9) выступил против мистико-*теургического» истолкования символизма Вяч. Ивановым и Блоком. Ахматова в своих поздних записях видела в позиции Брюсова пре-.дательство учеников. Она много раз возвращалась к рецензии 1922 г. на одну из своих лучших книг «Anno Domini», не без оснований видя в отзыве неуважение и предвзятость, как результат сведения старых счетов с бывшими учениками. В конце марта — начале апреля 1964 г., она вносит рецензию Брюсова в «черный список»: «Первым на корню и навсегда уничтожившим стихи Ахматовой был Буренин в «Новом времени» весной 1911 г. (потом четыре издания его пародий), затем Тальников в 1914 («Четки»), затем Бобров, после Брюсов («Anno Domini»), затем Бунин и наконец Жданов со всеми вытекающими последствиями» (ЗК. С. 453).

Не простила Ахматова Брюсову и его выступление на «Вечере девяти поэтесс» (Москва, 11 декабря 1920), ссылаясь на воспоминания М. Цветаевой: «Итак: женщина: любовь: страсть. Были, конечно и иные попытки, — поэтесса Ада Негри с ее гуманитарными запросами. Но это исключение и не в счет... Лучший пример такого одностороннего женского творчества являет собой. ...Товарищи, вы все знаете... Являет собой известная поэтесса... Анна Ахматова... Будем надеяться, что совершающийся по всему миру и уже совершившийся в России социальный переворот отразится и на женском творчестве. Но пока, утверждаю, он еще не отразился, и женщины все еще пишут о любви и страсти. О любви и о страсти...» (*Цветаева.* Т. 4. С. 42).

Лишь за год до смерти Ахматова завершила свой диалог с Брюсовым, в записи от 25 ноября 1965 г.: «В<алерий> Я<ковлевич> принадлежал к тем поэтам-мыслителям (таков был и Пастернак), кот<орые> считают,

что на одну страну довольно одного поэта и этот поэт — это сам мыслитель. В данном случае, примеряя маски, Брюсов решил, что ему (т. е. единственному истинному и Первому поэту), больше всего идет личина ученого-неоклассика. Акмеисты все испортили, — приходилось вместо покойного кресла дневного ясного неоклассика (т. е. как бы Пушкина XX века) опять облекаться в мантию мага, колдуна, заклинателя, и со всей свойственной ему яростью, грубостью и непримиримостью Брюсов бросился на акмеистов» (ЗК. С. 611).

В. Виноградов

О символике А. Ахматовой

Впервые: Литературная мысль. Альманах. Пг.: Мысль, 1922 (на обл. 1923). Кн. 1. С. 91—138.

Виноградов Виктор Владимирович (1895—1969) — филолог. Академик (1946), профессор Ленинградского (1920—1929) и Московского (1930— 1969) университетов, директор Института языкознания АН СССР (1950— 1954), Института русского языка АН СССР (1958—1968), академик-секретарь Отделения литературы и языка АН СССР (1950—1963).

В. В. Виноградову принадлежат «Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв.» (1934, 2-е изд. 1938), а также монографические работы о языке и стиле русских писателей XIX—XX вв. («Язык Пушкина», 1935; «Стиль прозы Лермонтова», 1941; «Стиль Пушкина», 1941). Теоретическому анализу русской литературы посвящены книги Виноградова «О художественной прозе» (1930), «О языке художественной литературы» (1959), «Проблема авторства и теория стилей» (1961), «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика» (1963). Руководил работой по составлению «Словаря языка Пушкина» (т. 1—4. 1956—1961). Член многих иностранных академий, председатель международного комитета славистов (с 1957).

С Виноградовыми — Виктором Владимировичем и его женой Надеждой Матвеевной Ахматову связывали глубокие и давние дружеские отношения. Их имена значатся в списках лиц, кому Ахматова предполагала подарить «Реквием» и «Поэму для героя», на издание которых надеялась.

В ответ на подаренную ей книгу «О языке художественной литературы» Ахматова писала: «Милый В<иктор> В<ладимирович>, благодарю Вас за книгу — я буду ее читать в моем финском уединении, но и сейчас открываю и везде интересно, но и значительно. Пожалуйста, передайте мой привет Надежде Матвеевне. Ахм<атова>. 10 июня 1959 (ЗК. С. 35).

С середины 1963 по 1964 г. Ахматова пользовалась как рабочей тетрадью бюваром с надписью В. Виноградова: «Глубокоуважаемой и дорогой Анне Андреевне передаю для лучшего употребления — художественно-творческого — то, что мне было подарено в день моего шестидесятилетнего юбилея. Вик<тор> Виноградов. 1960. 13.VI.» (ЗК. С. 514).

С. 289. *Влахернский храм.* — Построен в V в. при императоре Льве Великом, в Константинополе. В 474 г. в храм положена риза Девы Бого-

родицы, принесенная из Палестины. Это событие отмечается Православной церковью 2 июля. В 1434 г. Влахернский храм сгорел.

С. 294. *Силоамская купель* — святой источник при горе Сион. См.: Исход VIII, 6; Евангелие от Иоанна, IX, 7—11.

С. 306. *Парфенон, 1922.* — Цитируются строки из стихотворения Ахматовой «В. К. Шилейко» («Как мог ты, сильный и свободный...») в альманахе «Парфенон» // Сборник I / Под ред. А. Л. Волынского. СПб., 1922.

С. 307. *Чеховского... монаха.* — Имеется в виду рассказ А. П. Чехова «Черный монах» (1894).

«доколе жив будет хоть один пиит». — А. С. Пушкин. «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (1836).

С. 325. *«Роза»* — роман Кнута Гамсуна, русский перевод которого был опубликован в 26-й книге Сборника товарищества «Знание» за 1908 г.

С. 326. *Бодуэн де Куртенэ* Иван Александрович (1845—1929) — русско-польский языковед. Одна из научных заслуг его — переиздание «Толкового словаря живого великорусского языка» В. И. Даля (4-е изд., 1912— 1914), дополненное словами, не допускавшимися в издании узаконенным в обществе лицемерием. Один из крупнейших представителей общего и славянского историко-сравнительного языкознания, родоначальник Петербургской лингвистической школы.

Э. Голлербах

Петербургская камена (Из впечатлений последних лет)

Впервые: Новая Россия. М., 1922. № 1. С. 87.

Голлербах Эрих Федорович (1895—1942) — искусствовед, литературовед, поэт и мемуарист. Автор книг: «В. В. Розанов. Жизнь и творчество» (1922), «Алексей Н. Толстой» (1927), «Город муз. Детское Село как литературный символ и памятник быта» (1927) и антологий «Царское Село в поэзии» (1922); «Образ Ахматовой» (1925).

Детское Село — так называлось Царское Село в 1918—1937 гг., затем город Пушкин Ленинградской области.

С. 330. *Камена* — в римской мифологии богиня, покровительница поэзии, искусств и науки. То же, что в греческой мифологии Муза.

Созданье революционной воли, — прекрасно-страшный Петербург. — З. Н. Гиппиус. «Петроград» (14 декабря 1914).

С. 331. *Взыскательный художник* — А. С. Пушкин. «Поэту» (1830).

«Нездешние вечера», «Эхо» — сборники стихов М. А. Кузмина, вышедшие в Петрограде в 1921 г.

Красоте дано «спасти мир» — фраза приписываемая князю Мышкину (*Достоевский Ф.* Идиот. Ч. 3. Гл. V.)

«Orientalia» — книга стихов М. С. Шагинян (1888—1982), впервые вышедшая в 1913 г. и принесшая автору известность (см. рецензию В. В. Розанова в газете «Новое время» 1913. 24 марта).

С. 332. *...пух из уст Эола.* (Неточная цитата. Надо: от уст Эола) — А. С. Пушкин. «Евгений Онегин». I, XX.

Чтоб было здесь ей ничего не надо... — А. А. Блок «Все на земле умрет — и мать и младость...» (1909).

Вольфила — Вольная философская ассоциация (1919—1924), ставила задачи исследования философии и культуры творчества. Учредительное собрание состоялось 25 января 1919 года в Царском Селе на квартире Иванова-Разумника, при участии А. Блока, Андрея Белого, Вс. Мейерхольда, К. Петрова-Водкина. В работе ассоциации участвовали: М. Зощенко, Б. Эйхенбаум, И. Груздев, В. Шкловский, Ю. Тынянов, Э. Радлов и др.

С. 333. *Я стилистический прием, / Языческие идиомы.* — А. Белый: из предисловия к поэме «Первое свидание» (1921).

Россия, нищая Россия. — А. Блок. «Россия» (1908).

Нельдихен Сергей Евгеньевич (1891—1942) — поэт, входил в акмеистическую группу «Цех поэтов» и в Петроградский союз поэтов. Автор сборников стихов: «Органное многоголосье» (1922), «Праздник» (1924) и др.

С. 334. «*Град*» — первый сборник стихов (Пг., 1922) Н. А. Оцупа, поэта, критика и мемуариста, эмигрировавшего в 1922 г. в Берлин.

Пяст (Пестовский) Владимир Алексеевич (1886—1940) — поэт, переводчик, мемуарист, сотрудничал в символистских журналах «Весы», «Золотое руно».

Маширов Алексей Иванович (1884—1943) — поэт, печатался под псевдонимом Самобытник. Один из организаторов и руководитель петроградского Пролеткульта (1917—1923) и журнала «Грядущее» (Пг., 1918—1921).

Бердников Яков Павлович (1889—1940) — поэт, печатался в большевистских газетах, автор сборников стихов «Сонет рабочего» (1917), «Цветы сердца» (1919).

Садофьев Илья Иванович (1889—1965) — поэт, печатался в рабочих газетах. Автор сборников стихов «Динамо-стихи» (1918), «Простей простого» (1925), «Звонкая кровь» (1927), «Крутая жизнь» (1929).

Ионов Илья Ионович (1887—1937?) — поэт, партийный литературный деятель. Автор сборников стихов «Алое поле» (1917), «Колос» (1921), «Октябрьские дни» (1925).

при громе оружия музы молчат — перефразировка выражения Цицерона из его «Речи за Милона» (IV, 10): «Во время войны молчат законы».

свадьба Лелея и Фетиды. — Пелей — в греческой мифологии отец Ахилла. Зевс дал в жены Пелею морскую нимфу Фетиду, свадьба с которой изображена на картинах П. П. Рубенса и Н. Пуссена.

Пиериды (пиэриды) — в греческой мифологии одно из названий муз. Название происходит от македонской местности Пиэрия, родины муз.

Мусагет — предводитель муз бог Аполлон.

Иванов-Разумник

Анна Ахматова

Впервые: *Иванов-Разумник.* Творчество и критика. Пг., 1922. С. 190—196.

Иванов-Разумник (настоящая фамилия Иванов) Разумник Васильевич (1878—1946) — литературовед и социолог. Печатался с 1904 г. в журналах «Русская мысль», «Русское богатство», «Заветы». После 1917 г. примыкал к левым эсерам. В 1941 г. оказался на территории, оккупированной немецкими войсками (г. Пушкин), затем жил в Германии, где и умер.

О. Мандельштам

Письмо о русской поэзии

Впервые: Советский юг. Ростов н/Д., 1922. 21 янв. Печ. по: *Мандельштам О.* Слово и культура. М., 1987. С. 173—175.

С. 342. *Горящие здания* — сборник стихов Бальмонта «Горящие здания (Лирика современной души)». М., 1900.

С. 343. *Голенищев-Кутузов* Арсений Аркадьевич, граф (1848—1913), автор сборников «Затишье и буря» (СПб., 1878), «Стихотворения» (СПб., 1884), отмеченных воздействием Ф. Тютчева, А. Майкова, А. Фета.

Мы помним все.. — парижских улиц ад... — из стихотворения А. Блока «Скифы» (30 августа 1918).

Соловьев Владимир Сергеевич (1853—1900) — философ, религиозный мыслитель, поэт.

...стать с веком наравне... — Пушкин Чаадаеву, 1821, 1824.

С. 344. *Аполлон Григорьев* — Григорьев Аполлон Александрович (1822—1864) — поэт, литературный и театральный критик, учился на юридическом факультете Московского университета.

Дебюсси Клод (1862—1918) — французский композитор, представитель символизма и импрессионизма в музыке. Выступал как дирижер и пианист, в 1913 г. концертировал в Петербурге и в Москве.

Клюев Николай Алексеевич (1884—1937) — поэт, уроженец Олонецкой губернии.

Анненский Иннокентий Федорович (1855—1909) — поэт, переводчик, оказал влияние на поколение Н. Гумилева, В. Хлебникова, О. Мандельштама, А. Ахматовой, Б. Пастернака и др.

...поэт, рожденный быть русским Эврипидом. — В 1906 г. вышел первый том Еврипида, переведенный Анненским, с глубоким толкованием пьес.

С. 345. *Сердцу обиды куклы / Обиды своей жалчей...* — Иннокентий Анненский. Трилистник осенний. Стихотворение «То было на Валлен-Коски».

К. Мочульский

Поэтическое творчество Анны Ахматовой

Впервые: Русская мысль. София. 1921. № 3—4.

Мочульский Константин Васильевич (1892—1948) — историк литературы, критик, эссеист. Родился в Одессе, в семье профессора русской словесности Новороссийского (Одесского университета). В 1910 поступил на романо-германское отделение историко-филологического факультета Петербургского университета. По окончании курса был оставлен при университете, входил в круг молодых ученых — В. М. Жирмунского и Б. М. Эйхенбаума. Печатался в «Северных записках» и мейерхольдовском журнале «Любовь к трем апельсинам», участвовал в заседаниях Общества ревнителей художественного слова при журнале «Аполлон». Эмигрировал в 1919 г. Печатался в парижских газетах «Звено», «Последние новости» и в журналах «Современные записки», «Числа» «Путь», «Новый град», «Благонамеренный». Автор книг «Духовный путь Гоголя» (1934), «Владимир Соловьев» (1936) «Достоевский» (1947). Посмертно изданы его книги о А. Блоке (1948), А. Белом (1955) и В. Брюсове (1962).

Знакомство с Ахматовой относится, по-видимому, к началу 1913 г., после чего ее поэзия оказывается в поле его пристального внимания.

Мочульским написаны статьи и рецензии: «Поэтическое творчество Анны Ахматовой», «Цветаева и Ахматова» (заметка о «Четках» // Русская мысль. 1922. № 1—2), Анна Ахматова «Anno Domini». Он автор лирических стихов и эпиграмм, обращенных к Ахматовой. Откликнулся в печати на книгу Э. Б. Эйхенбаума «Анна Ахматова. Опыт анализа».

Статьи Мочульского собраны и опубликованы в России С. Р. Федякиным в кн.: *Мочульский К.* Кризис воображения. Статьи, эссе, портреты. Томск: Водолей. 1999.

С. 347. *И неизбежное сияет...* — кантоминация строф стихотворения Вяч. Иванова «Путь в Эммаус»:

И женщин белых восклицанья
В бреду благовестят — про что?..
Но с помаваньем отрицанья,
Качая мглой, встает Ничто!

(*Из цикла «Солнце Эммауса». COR ARDENS. Книга первая*)

К. Мочульский

Анна Ахматова. Anno Domini MCMXXI

Впервые: Последние новости. Париж. 1923. М° 5, 7, март.

Константин Мочульский

Русские поэтессы. Цветаева и Ахматова

Впервые: Звено. 1923. № 5, 7 и 11 от 5 марта.

Портретами Ахматовой и Цветаевой Мочульский открыл обширную статью «Русские поэтессы» с очерками о Зинаиде Гиппиус, Мариэтте Шагинян, Ирине Одоевцевой.

В той же парижской газете «Звено» от 23 апреля 1923 г. опубликовал пародию на Бальмонта, Брюсова, Гумилева, М. Кузмина, Ахматову:

РАЗЛУКА

Он пришел ко мне утром в среду,
А всегда мы были враги.
Не забыть мне эту беседу,
В передней его шаги.
Я спросила: «Хотите чаю?»
Промолчав, он сказал: «Хочу».
Отчего, я сама не знаю,
По ночам я криком кричу.
Уходя шепнул: «До свиданья».
Я стала еще светлей.
А над садом неслось рыданье
Отлетающих журавлей.

К. Мочульский

Рецензия на книгу: Эйхенбаум. Анна Ахматова. Опыт анализа. Пг., 1923

Впервые: Звено. Париж, № 12, 1923, 23 апреля.

И. Оксенов

А. Ахматова. Четки

Впервые: Книга и революция. 1922. № 7. С. 63.

Оксенов Иннокентий Александрович (1897—1942) — поэт, критик, переводчик. Выступал в печати с 1915 г. (альманах «Зеленый цветок»). Выпустил сборник стихов «Зажженная свеча» (1917) и «Роща» (1922), написанные в манере акмеизма. В 1937—1941 гг. был ученым секретарем Пушкинского общества, где встречался с А. А. Ахматовой.

Н. Осинский

Побеги травы (Заметки читателя)

Впервые: Правда. 1922. 4 июля (третья часть статьи, озаглавленная «Новая литература»).

Осинский Н. (настоящая фамилия и имя Оболенский Валериан Валерианович, 1887—1938) — государственный и партийный деятель, академик (1932). В 1917—1918 гг. председатель ВСНХ, в 1921—1923 гг. зам. наркома земледелия, в 1923—1924 гг. полпред в Швеции. В 1921—1922 гг. был кандидатом в члены ЦК РСДРП. Расстрелян 1 сентября 1938 г.

С. 381. *Гессен* Иосиф Владимирович (1865—1943) — публицист, редактор кадетской газеты «Речь». В марте 1917 г. участвовал в организации Союза русских писателей. Октябрьскую революцию не принял, входил в Политический центр при штабе ген. Н. Н. Юденича, в 1919 г. эмигрировал в Финляндию, затем в Германию, где вместе с журналистом Августом Исааковичем Каминкой (1865—1940) организовал в Берлине издательство «Слово» и выпускал газету «Руль».

Кутепов Александр Павлович (1882—1930) — генерал от инфантерии, в 1919 г. командир корпуса в деникинской армии с боями прошел до Орла. В 1928 г. после смерти генерала-лейтенанта барона Петра Николаевича Врангеля (1878—1928) назначен Великим Князем Николаем Николаевичем председателем Русского Обще-Воинского союза. 26 января 1930 г. Кутепов был похищен в Париже агентами советской разведки и скончался на советском корабле по пути в Новороссийск.

Н. Рыкова — речь идет о жене советского государственного деятеля А. И. Рыкова Нине Семеновне Рыковой, члене партии с 1903 г. Осинский по ошибке принял ее за приятельницу Ахматовой Наталью Викторовну Рыкову (1897—1928), жену литературоведа Г. А. Гуковского.

М. Павлов

А. Ахматова. Anno Domini MCMXXI

Впервые: Книга и революция. 1922. № 3. С. 72.

А. Полянин

Дни русской лирики

Впервые: Шиповник. Сборник литературы и искусства (Под ред. Ф. Степуна.) М., 1922. № 1. С. 158—159.

Парнок Софья Яковлевна (настоящая фамилия Парнох; псевдоним Андрей Полянин; 1885—1932) — поэтесса, литературный критик. Автор сборников стихов «Стихотворения» (1916), «Розы Пиерии» (1922), «Лоза» (1923), «Музыка» (1926), «Вполголоса» (1928). В ее критических статьях (Б. Пастернак и др. // Русский современник. 1924. № 1) сказалась ее устремленность к высоким эстетическим и духовным ценностям. Она первой назвала «большую четверку» постсимволистской поэзии — О. Мандельштам, Б. Пастернак, А. Ахматова, М. Цветаева и предостерегала поэтов от «эпидемического беспокойства о несоответствии искусства с сегодняшним днем».

С. 386. *О, в этом испытаньи строгом...* — Ф. И. Тютчев. «Теперь тебе не до стихов...» (1854).

С. 387. *Период Надсоновского поэтического безвременья...* — Надсон Семен Яковлевич (1862—1887), первый сборник «Стихотворений» (1885) которого имел шумный успех, был дважды переиздан в 1886 г. и дважды в 1887 г. О. Мандельштам писал: «Не смейтесь над надсоновщиной — это загадка русской культуры и в сущности непонятый ее звук, потому что

мы-то не понимаем и не слышим, как понимали и слышали они» (*Мандельштам О. М*. 1990. Т. 2. С. 16).

Г. Струве

Письма о русской поэзии

Впервые: Русская мысль. Прага, 1922. Июнь-июль. Кн. VI—VII. С. 239—242.

Струве Глеб Петрович (1898—1995. Беркли, США) — историк литературы, критик, поэт, переводчик. В эмиграции с декабря 1919 г. Учился в Оксфорде. Весной 1922 г. переселился в Берлин, участвовал в издании журнала «Русская мысль», выходившем под редакцией П. Б. Струве. С 1932 г. более десяти лет преподавал русскую литературу в Лондонском университете (Высшая школа славистики). В 1946 г. приглашен читать лекции в университеты США. Занимался изданием и популяризацией русской литературы. Круг интересов обращен главным образом к поэзии Серебряного века. Под его редакцией вышла книга «Неизданный Гумилев» (Нью-Йорк, 1959, по материалам, оставленным Гумилевым в Лондоне, в 1918 г.). Совместно с Б. А. Филипповым осуществил Собрание сочинений О. Мандельштама (Нью-Йорк, 1955); Соч. Б. Пастернака в трех томах — АНН Арбор, 1961; Собр. соч. Н. Гумилева (Вашингтон, 1962— 1968); Собр. соч. Анны Ахматовой в 3-х томах (Вашингтон, Париж, 1965— 1983), Издание второе — пересмотренное и дополненное, 1967—1983; Двухтомное собр. соч. Н. Клюева (Мюнхен, 1969), М. Волошина (Париж, 1982—1984) и др. Автор книги — «Русская литература в изгнании» (Нью-Йорк, 1956, 2-е изд.: Париж, 1984).

С. 395. *временник «Знамя»*. — Знамя. Берлин, 1921. № 2. С. 12—21.

Завет Колриджа: «Поэзия есть лучшие слова в лучшем порядке». — По-видимому, имеется в виду запись Колриджа из «Застольных бесед» от 9 мая 1830 г.: «Поэзия, конечно, больше чем здравый смысл, но она должна быть во всяком случае здравым смыслом».

«Адам» — см.: *Гумилев Н*. Сон Адама // Жемчуга. 1910. Впервые: Аполлон. 1910. № 5; «Адам. Адам, униженный Адам.»

«Слово» — *Гумилев Н*. Огненный столп. Август 1921.

С. 396. *А ты думал — я тоже такая...* — (июль 1921, Петербург).

...эпиграфом к «Anno Domini» поставлены полные безысходности слова — эпиграф к первому изданию (1922): *Так не в силах я жить, ни с тобой, ни в разлуке с тобою* — из «Любовных элегий» Овидия (11, 39) — перевод С. В. Шервинского.

Тебе я милой не была — из стихотворения «О, жизнь без завтрашнего дня!» (29 августа 1921, Царское Село).

Пусть голоса органа снова грянут (август 1921).

С. 397. *«Нам встречи нет. Мы в разных станах»* (июнь 1921).

«О жизнь без завтрашнего дня» (29 августа 1921, Царское Село).

Все расхищено, предано, продано... (июль 1921).

Покорна я одной Господней воле… — из стихотворения «Тебе покорной? Ты сошел с ума» (август 1921). Из цикла «Черный сон».

С. Сумский

Анна Ахматова. Anno Domini MCMXXI

Впервые: Новая русская книга. Берлин, 1922. № 1. С.

Сумский С. — псевдоним Каплуна Соломона Григорьевича (р. 1891), журналиста и литературного критика. Окончил философский факультет Лейпцигского университета, до революции был издателем газеты «Киевская мысль», эмигрировал и руководил в Берлине книгоиздательством «Эпоха», открытым в 1922 г. как отделение петроградского издательства «Эпоха». Издавал горьковский журнал «Беседа» (Берлин, 1923—1925), член редколлегии «Бюллетеня Дома искусств в Берлине» (1922). Сотрудничал в берлинской газете «Дни» и в парижской — «Последние новости».

С. 398. «*Петрополис*» — кооперативное издательство, созданное в Петрограде в 1918 г. Прекратив свою деятельность в 1924 г. в Петрограде, продолжило ее (с 1922 г.) в Берлине, а после 1933 г. в Брюсселе. Издания «Петрополиса» отличались высоким научным уровнем и хорошим полиграфическим исполнением.

«*Русская книга*». — До 1922 г. журнал «Новая русская книга» выходил в 1921 г. в Берлине под названием «Русская книга».

Г. Чулков

Анна Ахматова

Впервые: *Чулков Г.* Анна Ахматова // Наши спутники. М., 1922. С. 71—79.

Чулков Георгий Иванович (1879—1939) — поэт, прозаик, драматург, критик, мемуарист. В 1898 г. поступил на медицинский факультет Московского университета, где проучился четыре года. За политическую работу был сослан в Якутскую губернию. Через год получил вид на жительство во всех городах России, кроме Москвы и Петербурга. Некоторое время живет в Нижнем Новгороде, печатается в «Новгородском листке», затем переезжает в Петербург. Печатался в журналах «Золотое руно», «Аполлон», «Русская мысль» и др. После выхода книги «Кремнистый путь» получил приглашение Мережковских в журнал «Новый путь», который реорганизовал в «Вопросы жизни» (с 1905 г.), где вел литературно-критический отдел. Автор романов «Сатана» (1914), «Сережа Нестроев» (1916), «Метель» (1917) и др. Оставил мемуары «Годы странствий» (1930).

В 1906 г. выдвинул религиозно-философскую эстетическую программу «Мистический анархизм», утверждавшую свободу личности и раскрепощение духа в мире творчества (опубл. в альманахе «Факелы» со вступительной статьей Вяч. Иванова. СПб., 1906). С Ахматовой познакомился в 1911 г. По ее просьбе написал ей рекомендацию для вступления в члены

Общества ревнителей художественного слова. Он и его жена Надежда Григорьевна Чулкова оставались друзьями Ахматовой всю жизнь, написав о ней воспоминания. О знакомстве с Ахматовой Чулков вспоминает: «Однажды на вернисаже выставки «Мира искусства» я заметил высокую сероглазую женщину, окруженную сотрудниками «Аполлона», которая стояла перед картинами Судейкина. Меня познакомили. Через несколько дней был вечер Федора Сологуба. <...> Случилось так, что я предложил этой молодой даме довезти ее до вокзала: нам было по дороге. Она ехала на дачу. Мы опоздали и сели на вокзале за столик, ожидая следующего поезда. Среди беседы моя новая знакомая сказала между прочим:

— А вы знаете, что я пишу стихи?

Полагая, что это одна из многих тогдашних поэтесс, я равнодушно и рассеянно попросил ее прочесть что-нибудь. Она стала читать стихи, которые потом вошли в ее первую книжку «Вечер».

Первые же строфы, услышанные мною из ее уст, заставили меня насторожиться.

— Еще!.. Еще!.. Читайте еще, — бормотал я, наслаждаясь новою своеобразною мелодией, тонким и острым благоуханием живых стихов.

— Вы поэт, — сказал я уже совсем не тем равнодушным голосом, каким я просил ее читать свои стихи.

Так я познакомился с Анной Андреевной Ахматовой. Я горжусь, что на мою долю выпало счастье предсказать ей ее большое место в русской поэзии в те дни, когда она еще не напечатала, кажется, ни одного своего стихотворения.

Вскоре мне пришлось уехать в Париж на несколько месяцев. Там, в Париже, я опять встретил Ахматову. Это был 1911 год» (*Чулков Г.* Годы странствий. Из книги воспоминаний. М., 1930).

Кроме статьи «Анна Ахматова» Георгием Чулковым написаны: Закатный звон (И. Анненский и А. А. Ахматова // День. 1914. № 9. прил. «Отклики». С. 2—3; Новая поэма («У самого моря») // День. 1915. 11 июня; Anno Domini // Феникс. М., 1922. Кн. I. С. 185—187. (Г. Ч.).

С. 401. *Да молчит женщина в церкви* — см.: *Шопенгауэр А.* Сочинения. М., 1904. Т. 3: Мелкие философские сочинения из Paregra и Paralipomena. Афоризмы житейской мудрости / Под ред. Ю. И. Айхенвальда.

Молчание — это латинское определение душевного состояния, в эстетике и поэзии Серебряного века ассоциировалось главным образом со стихотворением Ф. И. Тютчева «Silentium» (1830?), одного из почитаемых и цитируемых Ахматовой поэта.

С. 401. *Строгая поэзия Ахматовой поражает «ревнителя художественного слова...»* — Возможно, имеется в виду комплиментарная оценка стихов Ахматовой Вяч. Ивановым, созданная которым на Башне «Академия стиха» была преобразована в Общество ревнителей художественного слова.

С. 403. *...все это поразило современников своим «необщим выражением».* — Рецензия Н. Вентцель на стихи Анны Ахматовой была названа строкой Е.Баратынского: «Муза с «лица необщим выраженьем»».

«Стынет в грозном нетерпеньи конь Великого Петра», «Своей столицей новой недоволен мертвый государь» — из стихов о Петербурге (1913. «Четки»).

Отрывок из поэмы «В то время я гостила на земле...» — (Anno Domini — из цикла «Эпические мотивы»).

С. 405. *Анна Ахматова нашла по счастью форму...*— Речь идет о поэме «У самого моря» (1914), заключающей сборник стихов «Белая стая» (в издательстве М. Л. Лозинского «Гиперборей», 1917).

Г. Чулков

Анна Ахматова. Anno Domini MCMXXI

Впервые: Феникс. М., 1922. Кн. I. С. 185—187.

С. 407. *Тебе покорной? Ты сошел с* г/лш/..(август 1921).

С. 408. *Чем хуже этот век предшествующих? Разве...* — первые строфы стихотворения (зима 1919).

Когда в тоске самоубийства... — первые строфы стихотворения (осень 1917. «Подорожник»).

язвы Иова — Иов. 18; 17.

Все расхищено, предано, продано... и две следующие цитаты — из Второго раздела «Anno Domini (MCMXXI).

С. 409. *мудрецы Фиваиды.* — «Фиваида» — киклическая поэма, по одной из гипотез, предшествовала Троянскому циклу, приписывается Гомеру.

М. Шагинян

Анна Ахматова

Впервые: У самого моря // Петербург. 1922. № 2. С. 17—18; Anno Domini // Жизнь искусства. 1922. 3 января. С. 12 (печатается по: *Шагинян М.* Собр. соч. М., 1971. Т. I. С. 757).

Шагинян Мариэтта Сергеевна (1888—1982) — писательница. Автор стихов, пьес и многих произведений на революционные темы.

В. Шкловский

Анна Ахматова. Anno Domini MCMXXI

Впервые: Петербург. 1922. № 2. С. 18.

Шкловский Виктор Борисович (1893—1984) — писатель, литературовед, критик. Учился на филологическом факультете Петербургского университета. Был близок футуристам. Один из зачинателей и теоретиков формальной школы в литературоведении, участник ОПОЯЗа. Наиболее значительные ранние работы собраны в его книге «О теории прозы» (1925). Ему принадлежит теория «остранения»: слово, согласно этой теории, в художественном произведении вырывается из привычных сочетаний и обретает свой первоначальный образно-конкретный смысл. Автор книг о Л. Н. Толстом, Ф. М. Достоевском, В. В. Маяковском.

С. 414. *в беззаконии зачат* — Пс. 50, 7.

«Ахматова и Маяковский» — статья К. И. Чуковского, появившаяся в альманахе «Дом искусств». 1921. № 1 (см. в настоящем издании).

С. 415. *Свобода, Санчо Пансо. — М.Сервантес Сааведра.* Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. Ч. 2. Гл. 58.

Б. Арватов

Гражд. Ахматова и Тов. Коллонтай

Впервые: Молодая гвардия. 1923. № 4—5. С. 147—151.

Арватов Борис Игнатьевич (1896—1940) — литературный критик, искусствовед, входил в Пролеткульт, член литературной группы ЛБФ. Литературную деятельность начал в 1912 г. в Варшаве, участник гражданской войны, был комиссаром на польском фронте. Выдвинул лозунг производственного искусства и боролся за утилизацию всех его сфер. Применял принципы формального метода с социологическими установками. Автор статей «Синтаксис Маяковского», «Опыт формально-социологического анализа поэмы «Война и мир» ». Опубликовал статью «Контрреволюция формы» — о Валерии Брюсове» (ЛЕФ. 1923. № 1). Пропагандировал левое искусство в живописи и требовал ликвидации живописи станковой. Написал монографию «Натан Альтман» (1924). В результате контузии на польском фронте страдал тяжелым нервным заболеванием.

Е. Зноско-Боровский

Творческий путь Анны Ахматовой

Впервые: Воля России. Прага, 1923. № 11. С. 66—77.

Зноско-Боровский Евгений Александрович (1884—1954) — критик, драматург. В 1909 — 1912 гг. секретарь журнала «Аполлон», с 1906 г. шахматный маэстро. В 1920 г. эмигрировал в Париж, печатался в газетах «Последние новости» (Париж), «Дни» (Берлин), «Сегодня» (Рига), а также в журналах «Воля России», «Театр и искусство», «Новая русская книга».

С. 424. *«Ты и я»* — книга стихов французского поэта (1913) Жирарди Поля (1885—1983).

стих дает очень ясную внешнюю картину — в качестве примера приведена строфа из книги М. Кузмина «Сети». Ч. I (1907). М: Скорпион, 1908.

С. 426. *Чеховский осколок стекла, создающий впечатление ночи* — В письме брату Ал. П. Чехову от 10 мая 1886 г. А. П. Чехов пишет: «В описании природы надо хвататься за мелкие частности, группируя их таким образом, чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина. Например, у тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звездочкой мелькало стеклышко от разбитой бутылки и покатилась шаром черная тень собаки или волка <...>. В сфере психики тоже частности, храни Бог от общих мест, Лучше всего избегать

описывать душевное состояние героев, нужно стараться, чтобы оно было понято из действий героев... Не нужно гоняться за изобилием действующих лиц. Центром тяжести должны быть двое: он и она». Впервые у Чехова образ «осколка стекла, создающий впечатление ночи» появился в рассказе «Волк» (1886), затем повторен в «Чайке» (Действ. IV).

А. Коллонтай

Письма к трудящейся молодежи

Впервые: Молодая гвардия. 1923. № 2. С. 162—174.

Коллонтай Александра Михайловна (урожд. Домонтович. 1872—1952) — публицист, беллетрист, деятель российского и международного рабочего движения. Родилась в семье генерал-майора, участника русско-турецкой войны, получила хорошее домашнее образование, училась за границей. Включилась в революционное движение с конца 1890-х годов, была знакома с Г. Плехановым, А. Бебелем, Ж. Жоресом, К. Либкнехтом, Р. Люксембург и др. В 1917—1918 гг. возглавила Наркомат государственного призрения, первая женщина-посол. Особое место в публицистике Коллонтай изначально занимал женский вопрос. Она автор книг: «Социальные основы женского вопроса» (СПб., 1909), «Общество и материнство» (Пг., 1916), беллетристических повестей «Любовь пчел трудовых» (М.; Пг., 1923), «Большая любовь» и др. В 1920-х годах как публицист и критик поднимала вопросы пола, писала о «Крылатом эросе» и нравственности. Выступила с серией «Писем к трудящейся молодежи», «...с расчетом вызвать обмен трудовой молодежи, по всем тем вопросам морали, которыми болеет каждый в одиночку, замкнувшись в себя. И не найдя ответа, ставит чистоту своего духовного «я» выше самой жизни, нередко кончает с собой... Так продолжаться дальше не может и не должно!., ошибочно считают, что можно отделять «личную» жизнь от жизни коллектива...» (Молодая гвардия. 1922. № 1. С. 138, 139).

С. 439. «*Дракон*» и «*Белая птица*» — образы, олицетворяющие, в осмыслении Коллонтай поэзии Ахматовой, «мужское» и «женское» начала — «*И дракон крылатый мучит, / Он меня смиренью учит...*» (из стихотворения «Путник милый, ты далече...». 22 июня 1921. «Anno Domini»).

С. 448. *Так земле и небесам чужая...* — из цикла Ахматовой «Черный сон», стихотворение 2 «Ты всегда таинственный и новый...» (декабрь 1917. «Anno Domini»).

С. 449. *Слаб голос мой, но воля не слабеет...* (весна 1912. «Белая стая»).

С. 450. *...Ушла к другим бессонница-сиделка...* — там же.

С. 451. *А я иду владеть чудесным садом...* — из стихотворения «Пусть голоса органа снова грянут...» (август. 1921. «Anno Domini»).

С. 452. *Просыпаться на рассвете...* (июль 1917, Слепнево. «Подорожник»).

И туго косы заплела... — У Ахматовой: «И туго на ночь косы заплела...» (Вечерние часы перед столом... Лето 1912, Слепнево. «Четки»).

Г. Лелевич

Анна Ахматова (беглые заметки)

Впервые: На посту. 1923. № 1. С. 177—202.

Лелевич Г. (наст, имя Лабори Гилелевич Калмасон; 1901—1945) — поэт, литературный критик. В годы революции и гражданской войны — на партийной работе. Один из руководителей пролетарской литературы, входил в руководство журнала «На посту». Активно печатался в литературных и политических изданиях; участвуя в острейшей литературной борьбе 1920—1930-х годов, впадал в упрощенчество и вульгарное социологизирование. Автор книг: «На литературном посту. Статьи и заметки» (1924); «Творческие пути пролетарской литературы» (1925); «О пролетарском литературном молодняке» (1926) и др. Незаконно репрессирован. Реабилитирован посмертно.

В отношении Ахматовой занимал воинственно-непримиримую позицию.

С. 454. *поэзия любезна, приятна, сладостна, полезна, как летом сладкий лимонад.* — Вольное цитирование крылатых строк Г. Р. Державина из оды «Фелица» (1782, 1783).

Бывало, мерный звук твоих могучих слов — строфы из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Поэт» (1838).

С. 455. *Где ты росла, где ты цвела?* — строки из стихотворения Лермонтова «Ветка Палестины» (1837).

С. 468. *Умри, Денис...* — афоризм «Умри, Денис, лучше не напишешь» — слова, якобы сказанные князем Потемкиным Д. И. Фонвизину после первого представления «Недоросля» (1782): «Умри, Денис, или больше ничего уже не пиши» (*Вяземский П.* Полн. собр. соч. Т. V. СПб., 1880. С. 141).

С. 470. *...как писал тов. Троцкий по поводу талмудических изощрений Каутского...* — имеется в виду работа Л. Д. Троцкого «Терроризм и коммунизм» (1920), где критиковались взгляды К. Каутского на характер революции в России.

С. 471. *Расцветает красное пламя. / Неожиданно сны сбылись.* — из стихотворения В. Александровского «В огне».

С. 473. «*Разумейте, языцы, покоряйтесь, яко с нами — Бог!*» — рефрен из чина Великого повечерья Великопостного Богослужения (см. Великий часослов).

С. 474. *Сазонов, Милюков и другие апостолы «великодержавности»* — Сазонов Сергей Дмитриевич (1860—1927, Ницца) — русский государственный деятель, дипломат. Милюков Павел Николаевич (1859—1943, Франция) политический деятель, историк, публицист. Развивали идею о присоединении к России Константинополя с выходом российского флота в Дарданелльский пролив, за что к фамилии Милюков присоединили «Дарданелльский».

С. 475. *Орлеанская дева «надела латы боевые, в железо грудь младую заковала» и «Карла в Реймс ввела принять корону»* — вольное цити-

рование монолога Иоанны: Шиллер Ф. «Орлеанская Дева». Романтическая трагедия (1801):

> ...Тот здесь вещал ко мне из сени древа:
> «Иди о мне свидетельствовать, дева!
> Надеть должна ты латы боевые,
> В железо грудь младую заковать;
> <...> Дашь ратным честь, дашь блеск
> и силу трону
> И Карла в Реймс введешь принять корону»

(*Пролог. Дв. I, яв. IV. Перевод В. А. Жуковского*)

С. 478. *...стихотворение революционно, ибо посвящено жене видного большевика Рыкова* — Г. Лелевич повторяет ошибку, допущенную Осинским. Стихотворение посвящено другой Рыковой, подруге Ахматовой.

Б. Эйхенбаум

Анна Ахматова. Опыт анализа

Впервые: *Эйхенбаум Б.* Анна Ахматова. Опыт анализа. Пг., 1923. 133 с.

С. 481. «*Племя младое*». — Из стихотворения А. С. Пушкина «...Вновь я посетил» (1835): «Здравствуй, племя, // Младое, незнакомое».

«*Весы*» — ежемесячный журнал, выходивший в Москве с января 1904 по декабрь 1909 г., главное периодическое издание символистов. Фактическим руководителем был В. Я. Брюсов.

С. 483. *Дружинин в статье о Тургеневе 1856 г.* — Имеется в виду статья А. В. Дружинина «Повести и рассказы И. С. Тургенева (Биб-ка для чтения 1857. № 2 и 3. Отд. V; то же в кн.: *Дружинин А. В.* Собр. соч. СПб., 1886. Т. 7.).

С. 485. «*Труды и дни*» — двухмесячник изд-ва «Мусагет», выходил в Москве в 1912—1914 и в 1916 г. под ред. Э. К. Метнера.

С. 486. *Ван-Риль* — цирковой борец, о котором идет речь в письме А. Блока к матери от 21 февраля 1911 г.

С. 487. *Цех поэтов* — творческое объединение поэтов, существовавшее в Петербурге в 1911—1914 гг. (1-й Цех поэтов). Его синдиками (старшими) были организаторы — Н. Гумилев и С. Городецкий, стряпчий — Д. Кузмин-Караваев, секретарь — Ахматова.

С. 489. *Школой, преодолевающей символизм* — отсылка к статье В. М. Жирмунского «Преодолевшие символизм» // Русская мысль 1916. № 12.

С. 491. «*Заветы*» — ежемесячный литературно-художественный журнал, выходивший в Петербурге с апреля 1912 по июль 1914 г.

С. 492. *весь модернизм, обнимающий три поколения,* — здесь — три поколения русских символистов: 1. К. Бальмонт, Д. Мережковский, Ф. Сологуб, 2-е. Вяч. Иванов, В. Брюсов, А. Блок; 3-е Поколение Гумилева, вскоре ушедшее в акмеизм, футуризм, имажинизм и др.

С. 493. *акмеисты* (*как, напр., М. Лозинский*) — в акмеизм, оформившийся в 1912 г. в литературную группу, М. Л. Лозинский, не желая

обидеть старых друзей-символистов, не вошел, хотя оставался членом Цеха поэтов, большинство заседаний которого проходили у него на квартире. Ближайший друг Н. Гумилева и редактор-издатель всех десяти книжек поэтического журнала «Гиперборей», основанного акмеистами в 1912 г. По поводу членства Лозинского в группе акмеистов Ахматова писала: «Нас было шестеро и никогда не было седьмого (Н. Гумилев, С. Городецкий, А. Ахматова, О. Мандельштам, М. Зенкевич, В. Нарбут). Акмеизм вырос в Цехе и был объявлен на одном из осенних заседаний Цеха. Лозинский и В. В. Гиппиус отказались от него. Другим, кажется, не предлагали» (ЗК. С. 226).

С. 494. *Было душно от жгучего света...* — первая строка первого стихотворения триптиха «Смятение», открывающего вторую книгу стихов Ахматовой «Четки».

Я пришла к поэту в гости — первые строки стихотворения, посвященного Александру Блоку (январь 1914. «Четки»).

Все как раньше. В окна столовой...— начало стихотворения «Гость» (1 января 1914. «Четки»).

Пахнет гарью. / Четыре недели... — первая строка стихотворения «Июль 1914». «Белая стая».

Морозное солнце. / С парада... — начало стихотворения «Белый дом» (лето 1914. «Белая стая»).

Двадцать первое./ Ночь. / Понедельник./ — Первая строка стихотворения (1917. Начало года. Петербург. «Белая стая»).

С. 495. *Так холодно в поле. Унылы у моря груды камней* — из стихотворения «Похороны» (22 сентября 1911. «Вечер»).

Я только вздрогнула. Этот... — из первого стихотворения цикла «Смятение».

В *щелочку смотрю я: конокрады...* — из стихотворения «Здесь все то же, то же, что и прежде...» (май 1912. «Четки»).

Я только сею. Собирать придут другие... — из стихотворения «Песня о песне» (23 мая 1916, Слепнево. «Четки»).

Я очень спокойная. Только не надо... — из стихотворения «Чернеет дорога приморского сада...» (март 1914. «Четки»).

Бессмертник сух и розов. Облака... — первая строка стихотворения (20 мая 1916, Слепнево. «Четки»).

Сроки страшные близятся. Скоро... — из стихотворения «Июль 1914».

С. 496. *Пшыбышевский* Станислав (1868—1927) — писал поэмы в прозе, романы, приобрел известность и как музыкант-интерпретатор. Отстаивал принципы искусства для «аристократов духа». В 1905—1911 в России вышло его собрание сочинений в десяти томах.

Тетмайер-Пшервн, Казимир (1865—1940) — поэт, новеллист, автор исторических романов. В 1907—1911 в России вышло его собрание сочинений в десяти томах.

С. 500. *Со мной всегда мой верный, нежный друг...* — предпоследняя строфа стихотворения «Не будем пить из одного стакана...» (осень 1913. «Четки»).

Ах! не трудно угадать мне вора... — из стихотворения «После ветра и мороза было...» (январь 1914. «Четки»).

Лучше погибну на колесе... — из стихотворения «Музе» (10 ноября 1911, Царское Село. «Вечер»).

Был он грустен или тайно-весел... —

Приползайте ко мне, / лукавьте, / Угрозы, из ветхих книг... — из стихотворения «Умирая, томлюсь о бессмертьи» (1912, Царское Село. «Вечер»).

Только глаз подымать не смей... — из стихотворения «9 декабря 1913 года» (1915. «Белая стая»).

Каждый день мой — веселый, хороший... — из стихотворения «Где, высокая, твой цыганенок,.. (11 апреля 1914, Петербург. «Белая стая»).

Славы хочешь? — У меня / Попроси тогда совета — из стихотворения «Нет, царевич, я не та...» («Белая стая»).

Только сяду на пороге... — из стихотворения «Небо мелкий дождик сеет...» (май 1916, Слепнево. «Белая стая»).

И эту песню я невольно... — из стихотворения.

Прощай, прощай, будь счастлив, друг прекрасный... — из стихотворения «Пусть голоса органа снова грянут...» (август 1921. «Anno Domini»).

С. 502. *...у Хлебникова:* «Устами белый балагур» — из шуточной драматической поэмы «Внучка Малуши» // *Хлебников В.* Собр. соч.: В 5 т. Л., 1930. Т. 4. С. 69.

«*Он Медведицей с лазури*» — Из поэмы С. Есенина «Пантократор» (1919).

«*В небе осень треугольником*» — отсылка к стихотворению А. Б. Кусикова «Журавли»: «Мне захотелось в небо, / Влететь в плывущий треугольник журавлей...»

И вот только сегодня, когда выросли крылья
Из сонетов, терции и рифмованных строк,
В треугольник влетел я, мы все небо проплыли, —
Я поэт журавлиный, от земли я далек.

(*1919*)

С. 503. *Вечерние часы перед столом / Непоправимо белая страница* (лето 1912, Слепнево. «Четки»).

Вечерний и наклонный / Передо мною путь... — «Разлука» (весна 1914, Петербург. «Белая стая»).

Пустых небес прозрачное стекло... — первая строфа стихотворения (сентябрь 1914, Новгород. «Белая стая»).

Двадцать первое. Ночь. Понедельник — (1917. Начало года, Петроград. «Белая стая»).

Пусть камнем надгробным ляжет / На жизни моей любовь. — из первого стихотворения триптиха «Смятение».

С. 504. *Как меня томила ночь угарная...* — из стихотворения «Помолись о нищей, о потерянной...».

А на жизнь мою лучом нетленным / Грусть легла — из стихотворения «В ремешках пенал и книги были...».

Был онревнивым, тревожным и нежным — (осень 1914. «Белая стая»).

Лежал закат костром багровым — из стихотворения «О, это был прохладный день...» (зима 1913. «Белая стая»).

А я, закрыв лицо мое... — из стихотворения «Ответ» (весна 1914, Царское Село. «Белая стая»).

Был блаженной моей колыбелью — (июль 1914, Слепнево. «Белая стая»).

Зачем улыбаешься ты / Мне с неба кровавой зарницей — (июль 1915, Слепнево. «Белая стая»).

Стало солнце немилостью божьей — «Июль 1914» (первое стихотворение диптиха). Дата: 20 июля 1914 (старое летоисчисление).

Я к нему влетаю только песней... — из стихотворения «Первый луч — благословенье Бога» (14 мая 1916, Слепнево).

А тайная боль разлуки / Застонала белою чайкой — из поэмы «У самого моря». Гл. I.

Нежной пленницею песня / Умерла в груди моей — из стихотворения «Сразу стало тихо в доме...» (июль 1917, Слепнево. «Подорожник»).

Еще недавно ласточкой свободной — из стихотворения «Теперь никто не станет слушать песен» (1917. «Подорожник»).

С. 508. *Слагаю я веселые стихи / О жизни тленной, тленной и прекрасной* — из стихотворения «Я научилась просто, мудро жить...» (1912. «Четки»).

С. 512. *Было душно от жгучего света* — «Четки» — первое стихотворение цикла «Смятение».

С. 513. *Как велит простая учтивость* — третье стихотворение цикла «Смятение».

С. 514. *Как светло здесь и как бесприютно,* — из стихотворения «Как соломинкой, пьешь мою душу» (10 февраля 1911, Царское Село. «Вечер»).

Как мне скрыть вас стоны звонкие... — из стихотворения *Листьям последним шуршать!..* — из стихотворения «Я написала слова» (август 1910, Царское Село. «Вечер»).

Слава тебе, безысходная боль!.. — первая строка стихотворения «Сероглазый король» (11 января 1910, Царское Село. «Вечер»).

С. 515. *Сколько просьб у любимой всегда...* — у Ахматовой «Столько просьб...» — начало стихотворения (1913. «Четки»).

Слишком сладко земное питье,.. — там же.

Пусть хоть голые красные черти... — из стихотворения «Умирая, томлюсь о бессмертьи».

Меня покинул в новолунье... (ноябрь 1911, Царское Село. «Вечер»).

Тяжела ты, любовная память! (18 июля 1914, Слепнево. «Четки»).

С. 516. *Я с тобой не стану пить вино...* (декабрь 1913. «Четки»).

Ты письмо мое, милый, не комкай... (1912, Царское Село. «Четки»).

Я окошко не завесила,.. (5 марта 1916. «Подорожник»).

С. 517. *От любви твоей загадочной...* (июль 1918. «Anno Domini»).

Не бывать тебе в живых... (16 августа 1921. «Anno Domini», старый стиль). Стихотворение написано на смерть Н. С. Гумилева.

Принесли мы. Смоленской заступнице... — из стихотворения «А Смоленская нынче именинница...» (август 1921. «Anno Domini»).

С. 521. *Есть иволги в лесах, и гласных долгота / В тонических стихах единственная мера.* — Мандельштам О. 1914. «Камень».

С. 535. *...начинает складываться парадоксальный своей двойственностью (вернее оксюморонностью) образ героини — не то «блудницы» с бурными страстями, не то нищей монахини, которая может вымолить у Бога прощение.* — Наблюдение Б. Эйхенбаума над поэтикой образа было фальсифицировано главным идеологом страны А. Ждановым, выступившим от имени ЦК ВКПб с разгромным докладом, в котором лирическая героиня поэзии Ахматовой была названа «блудницей», мечущейся между будуаром и молельней (август 1946).

Ахматова по этому поводу замечала: «Очевидно, около Сталина в 1946 был какой-то умный человек, кот<орый> посоветовал ему остроумнейший ход: вынуть обвинение в религиозности моих стихов (им были полны ругательные статьи 20-х и 30-х годов — Лелевич, Селивановский) и заменить его обвинением в эротизме.

Несмотря на то, что, как всем известно, я сроду не написала ни одного эротического стихотворения, и «здесь» все громко смеялись над Пос<тановлением> и Докладом т. Жданова — для заграницы дело обстояло несколько иначе. Ввиду полной непереводимости моих стихов,

(Хулимые, хвалимые,
Ваш голос прост и дик —
Вы непереводимые
Ни на один язык.)

они не могли и не могут быть широко известны. Однако обвинение в религиозности стало бы их «res sacra» и для католиков, и для лютеран и т. д. И бороться с ними было бы невозможно (меня бы объявили мученицей).

То ли дело эротизм! — Все шокированы, в особенности в чопорной Англии...» (ЗК. С. 230—231).

Г. Лелевич

Несовременный «Современник»

Впервые: Большевик. 1924. № 5/6. С. 146—150.

С. 546. «*Русский современник*» — Издавался в 1924 г. Вышло четыре книги, после чего был закрыт.

Еще XI съезд партии отметил — XI съезд РКП(б) проходил в Москве (27 марта — 2 апреля 1922).

Гибнет и рушится грешный Содом — речь идет о стихотворении Ахматовой «Лотова жена», опубликованном в журнале без заглавия и с эпиграфом из святого писания: «И озреся жена его вспfive, и бысть столп слан» (Книга Бытия, XIX, 26).

Публикация в журнале «Русский современник» стихотворений «Лотова жена» и «Новогодняя баллада» открыли простор травли Ахматовой. Ситуация усугубилась ее выступлениями в Москве на литературных вечерах, устроенных журналом. Один из издателей журнала К. Чуковский писал в дневнике о своих опасениях, связывая их с именем Ахматовой: «17 апреля 1924. Москва... через полчаса надо идти выступать в «Литературном Сегодня», которое устраивает журнал «Русский современник» <...> Москва взбудоражена — кажется, мы чересчур разрекламированы. В «Эрмитаже» остановились также Замятин и Ахматова. Ахматову видел мельком, она говорит, не могу по улице пройти — такой ужас мои афиши: «прибывшая из Ленинграда только на один раз». Сейчас я зайду за нею и повезу ее в Консерваторию. Она одевается. Эфрос очень недоволен сложившейся обстановкой: говорит, слишком много шуму вокруг «Современника». Особенно худо, если увидят в нашем выступлении контрреволюцию» (*Чуковский К.* Дневник. 1901—1929. М.: Сов. писатель, 1991).

С. 547. *матерый упадочник Федор Сологуб* — Сологуб Федор (наст, имя Тетерников Федор Кузьмич, 1863—1927) — поэт, прозаик, драматург, переводчик, входил в круг «старших символистов» (Дм. Мережковский, З. Гиппиус, Н. Минский). «*Навьи чары*» — самый большой роман Сологуба. Печатался в альманахе «Шиповник». В завершенном виде получил название «Творимая легенда» (1913).

Душа, как птица, мчится мимо... и Безумствует жестокий рок... — первые строки стихотворений Сологуба, датированных одним и тем же днем: *9 мая 1923 г.*

С. 549. *Хозяин, поднявший полный стакан, / Был важен и недвижим...* — в этой строфе из «Новогодней баллады» легко угадывался Н. Гумилев.

«*Несвоевременные мысли*» — были опубликованы в журн. «Летопись» под названием «Письма к читателю» (1917. № 2, 3, 4). Републикация в Советском Союзе произошла в восьмидесятые годы (Литературное обозрение. 1988. № 9).

С. 551. *Н. К. Крупская* — Крупская Надежда Константиновна (Ульянова), (1869—1939) — жена В. И. Ленина, оставила воспоминания, изданные в 1957 г. Разрабатывала проблемы воспитания и образования. В бытность Председателя политсовета подготовила «для служебного пользования» «Руководящий каталог по изъятию всех видов литературы из библиотек, читален, книжного рынка» (совместно с зам. зав. Главлитом Л. Сперанским и председателем ЦКБ М. Смушковой). Изъятию подлежало 992 названия (143 дополнительно). Среди них — «Библия», «Коран», Данте, Сервантес, Рерих, Уэлс, Северянин, Ходасевич, книги Ахматовой: «Четки», «Anno Domini», «Белая стая» (см. публикацию А. Николюкина «Из истории советской цензуры» // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 4. С. 251—277).

Н. Асеев... (*ай да левый фронт*) — Асеев Николай Николаевич (1889— 1963) входил в ЛЕФ. По-видимому, оказался в числе тех, кто осудил публикации в журнале «Русский современник». Этим можно объяснить обстоятельства написания им стихотворения, обращенного к Ахматовой и датированного 1924 г. — «Нет, не враг я тебе, не враг...».

С. 552. *Воронский* — Воронский Александр Константинович (1884—1937) — прозаик, критик, создатель и редактор крупнейшего журнала «Красная Новь», возглавлял издательство «Круг», где стремился объединить писателей различных поколений и эстетических позиций, утверждал приоритет «интуитивного» и «подсознательного» над мировоззрением. Теоретические и критические работы вошли в книги «На стыке» (1923), «Искусство и жизнь» (1924). В 1927 г. был отстранен от руководящих постов, позже репрессирован.

В. Виноградов

О поэзии Анны Ахматовой (стилистические наброски)

Впервые: Л., 1925. С. 5—165. Труды фонетического Института практического изучения языков под общей редакцией директора института И. Э. Гиллельсона. Перепечатывалось в кн.: *Виноградов В.* Избранные труды. Поэтика русской литературы. М.: Наука, 1976. С. 369—459, с разбивкой на абзацы и исправлением в заглавии раздела III. Вместо «О типах символов в поэзии Ахматовой...» — «Вместо трех типов...».

Примыкает к предыдущей работе «О символике А. Ахматовой». См. выше.

В записных книжках Ахматова отмечает доклады с которыми В. В. Виноградов выступал в период создания публикуемого здесь труда — в историко-литературном кружке им. Пушкина (бывшее Пушкинское общество при Петроградском университете): «О поэзии Анны Ахматовой» и «Семантические наброски о поэзии Анны Ахматовой». 4 октября 1923 г. а в секции художественной речи Отдела словесных искусств ГИИИ — доклад: «Семантические наброски. Язык А. Ахматовой (см. также: *Тименчик Р. Д.* и *Чудаков А. П.* Комментарии к книге «О поэзии Анны Ахматовой // Виноградов В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 501).

Э. Голлербах

Образ Ахматовой

Впервые: Образ Ахматовой. Антология. 2-е изд. Л., 1925. С. 5—18.

С. 673. *О тебе...* — из книги: *Гумилев Н.* Костер. Пг., 1918.

С. 674. *Портрет Альтмана* — Альтман Натан Исаевич (1889—1968). В 1914 г. написал один из самых известных портретов Ахматовой. Как произведение модернистского искусства до недавнего времени хранился в запасниках Русского музея, или, как говорила Ахматова, был помещен в карцер. В трагедии Ахматовой «Энума элиш» о нем говорится: «По слухам, один из них (самый известный, в ярко-синем платье, работы художника А.) ведет себя как-то странно — изменяется, иногда ломает руки и зовет кого-то по имени (когда посетители музея отвертываются). Поэтому, хотя он и раньше находился в тайном хранении, было сочтено

поместить этот портрет в небольшой темный и крепко запертый карцер, где он не будет никому мешать» (*Ахматова А.* Т. 3. С. 313).

Ида Рубинштейн — Рубинштейн Ида Львовна (1885—1960) — прославившаяся пластикой и художественным вкусом танцовщица из любителей. Имела успех в Парижских сезонах Дягилева. Стилизованный портрет Серова (1910) вызывал некоторые ассоциации с полотном Альтмана.

О. Делла-Вос-Кардовская — Делла-Вос (по мужу Кардовская) Ольга Людвиговна (1877—1952) — художница, жена художника Д. Н. Кардовского, соседей Гумилевых по Царскому Селу. Портрет Ахматовой сделан маслом (1914). Ахматова вспоминает, что в 1927 г. был снят с выставки Делла-Вос-Кардовской как изображение неугодной особы (ЗК. С. 28).

По поводу мифологизированной поэтами и художниками «шали» Ахматова вспоминала в поздние годы: «...Гумилев приехал домой только утром. Он всю ночь играл в карты и, что <с ним> никогда не случалось, был в выигрыше. Привез всем подарки: Леве — игрушку, Анне Ивановне — фарфор<ровую> бездел<ушку>, мне — желтую восточную шаль. У меня каждый день был озноб (t. В. С.), и я была рада шали. Это ее Блок обозвал испанской, Альтман на портрете сделал легкой шелковой, ...а женская молодежь тогдашних дней сочла для себя обязательной модой. Подробно изображена эта шаль на плохом портрете Ольги Людвиговны Кард<овской>.

С. 675. *...статуэтка Ахматовой работы Нат. Данько* (*раскраска Е. Данько* — сестры Данько) — Наталья Яковлевна (1892—1942) — скульптор-керамист на Ломоносовском фарфором заводе. Там же работала ее сестра Елена Яковлевна (1898—1942). Статуэтка Ахматовой была сделана в 1923 г. в нескольких экземплярах. Е. Я. Данько была не только художницей, но и писательницей. Посвятила Ахматовой несколько стихотворений (см. раздел наст, тома «Ахматова в поэзии»).

...черты тонут в зыбкой «карьеровской дымке»... Э. Каррьер — французский художник конца XIX в.

Стихотворение «Петр в Голландии» Г. Иванов посвятил Анне Ахматовой.

Стихотворение *Н. Гумилева «Возвращение»* вошло в сборник «Колчан» с посвящением — Анне Ахматовой.

С. 676. *Белкин* Вениамин Павлович (1884—1951) — портрет (масло, 1941) Белкин В. П. и его жена Вера Александровна, друзья Ахматовой с 1910-х годов. Вспоминала, что в дни, когда ее писал Альтман, «...через окно 7 этажа выходила (чтоб видеть снег, Неву и облака и шла по карнизу, чтобы навестить Веню и Веру Белкиных» (ЗК. С. 216).

Акварель Бруни — Бруни Лев Александрович (1894—1948) — художник. Акварельный рисунок (1922) находился в собрании Н. И. Харджиева. В настоящее время место хранения неизвестно.

Петров-Водкин (Кузьма Сергеевич, 1878—1939). Известно два портрета Ахматовой его работы: масло, 1922 (Русский музей), карандаш. 1922 (собрание Рыбаковых. СПб.).

Рождественский Всеволод Александрович (1895—1977) — поэт, автор мемуаров.

Лозинский Михаил Леонидович (1886—1955) — поэт, переводчик, теоретик перевода, друг Н. Гумилева и Ахматовой, адресат нескольких ее лирических стихотворений.

строки Цветаевой...— стихотворения М. Цветаевой, не вошедшие в Антологию Голлербаха, см. в разделе наст, тома «Анна Ахматова в поэзии».

С. 677. *Только поверхностные люди не судят по внешности.* — Оскар Уайльд «Портрет Дориана Грея» Гл. 2.

Однажды Розанов чудесно сказал мне о стихах: Голлербах — автор первой книги о русском писателе и мыслителе В. В. Розанове, один из собеседников Розанова.

С. 678. *...на фоне детскосельского пейзажа...*— В первые годы советской власти Царское Село было переименовано в Детское Село.

Кастальский ключ — родник на горе Парнас, вблизи Дельф. В древней Греции почитался как священный источник бога Аполлона и муз, дарующий вдохновение.

Камерон Чарлз (1730-е — 1812) — шотландец по происхождению, начал службу в России при Екатерине в качестве придворного архитектора, проектировал комплекс сооружений в Царском Селе.

Пунин, изменив «Аполлону»... мечтал о разрушениях во славу Коммуны... — Пунин Николай Николаевич (1888—1953) — в 1913—1916 гг. сотрудничал в литературно-художественном журнале «Аполлон» (СПб.). В первые годы советской власти — комиссар при Русском музее и Эрмитаже. С 1918 по начало 20-х гг. заведовал Петроградским отделом изобразительных искусств, разделял взгляды художников и теоретиков левого искусства, один из организаторов газеты «Искусство Коммуны».

С. 679. *Шпет* Густав Густавович (1879—1937) — русский философ, преподавал в киевской Фундуклеевской гимназии, которую закончила Ахматова, писал: «Когда действительность становится иллюзией, существует только пустая *форма.* Вот откуда наша теперешняя утонченность в поэтической технике, способность даже выковывать новые формы — для никакого содержания. Никакое, ничтожное содержание в многообещающей форме есть этетическая лживость (Ахматова, напр<имер>) — знаменование потери восприятия и чувства мира. Бытие космоса распалось в буднях, быль слова не уразумевается, остается мозаика клочков быта, выдаваемая за монолитную действительность» (Эстетические фрагменты. Цит по: *Шпет Г.* Сочинения. М., 1989. С. 371). *прочнее меди* — цитата из Горация.

Эренбург Илья Григорьевич (1891—1967) — прозаик, публицист, поэт. Книги его литературных силуэтов вышли в Берлине.

В. Перцов

По литературным водоразделам

Впервые: Жизнь искусства. 1925. № 43. 27 октября. С. 4—6.

Перцов Виктор Осипович (1898—1980) — критик, литературовед. Входил в литературную группу ЛЕФ («Литературный фронт искусств») и

«Новый ЛЕФ». Автор книг «Литература завтрашнего дня» (1929), «Этюды о советской литературе» (1937), «Подвиг и герой» (1946), «Писатель и новая действительность» (1958), трехтомной монографии «В. В. Маяковский. Жизнь и творчество» (1956—1965).

С. 693. *Эпиграф* — из отклика В. Вересаева на Резолюцию ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 г. о политике партии в области художественной литературы: «...Общий стон стоит почти по всему фронту современной русской литературы: «Мы не можем быть самими собою, нашу художественную совесть все время насилуют, наше творчество все больше становится двухэтажным; одно мы пишем для себя, другое для печати.

В этом — огромная беда литературы: и она может стать непоправимой, такое систематическое насилование художественной совести даром для писателей не проходит. Такое систематическое равнение писателей под один ранжир не проходит даром для литературы. Что же говорить о художниках, идеологически чуждых правящей партии! Несмотря на эту чуждость, нормально ли, что они молчали? А молчат такие крупные художники слова, как Ф. Сологуб, Макс. Волошин, А. Ахматова. Жутко сказать, но если бы сейчас у нас явился Достоевский. Такой чужой современным устремлениям и в то же время такой необходимый в своей испепеляющей огненности, то и ему пришлось бы складывать в свой письменный стол одну за другой рукописи своих романов с запретительным штемпелем Главлита (Журналист. 1925. № 8—9. С. 30).

«*Круг*» — обыгрывается название издательства артели русских советских писателей, основанного в августе 1922 г. во главе с А. К. Воронским, и ставящего целью объединение писателей различных направлений.

Пильняк (Вогау) Борис Андреевич (1894—1938) — прозаик. Известность принес роман «Голый год» (1921), где симпатии автора оказались отнюдь не на стороне персонажей в «кожаных куртках», воплощавших железную волю революции. За книгу «Повесть непогашенной луны» (1926) был подвергнут резкой критике и репрессирован.

Иванов Всеволод Вячеславович (1895—1963) — прозаик, драматург, входил в литературное объединение «Серапионовы братья». Его повести о партизанском движении в Сибири и на Дальнем Востоке, особенно «Цветные ветры» и роман «Голубые пески» (1922) оказались в центре литературных споров; были поддержаны М. Горьким, К. Фединым, Л. Сейфуллиной и подверглись осуждению партийной прессой за «отсутствие политической почвы» (Известия. 1924. 3 авг.).

Сейфуллина Лидия Николаевна (1889—1954) — автор произведений об уральской деревне «Четыре главы» (1922), «Правонарушители» (1922), «Виринея» (1924), отличавшихся психологизмом и состраданием к человеку в годы смуты и размежеваний.

Бабель Исаак Эммануилович (наст, фамилия Бобель, 1894—1940) — прозаик, очеркист, драматург, переводчик. Известность пришла после публикации первого свода рассказов «Конармия», вызвавшего полемику. Командующий I Конармии М. С. Буденный увидел в рассказах клевету на красных бойцов, осудив в печати их автора. Бабеля защитил включившийся в полемику М. Горький.

С. 694. *...в сборнике «Явь» дебютировал Анатолий Мариенгоф...* — Мариенгоф Анатолий Борисович (1897—1962). Перцов цитирует первую и заключительные строки стихотворения из альманаха «Явь» (М., 1919), вызвавшего негодующие отклики в печати, усмотревшей в нем протест против Красного террора (см.: *Меньшой А.* Оглушительное тявканье // Правда. 1919. 12 марта: *Фриче В.* Литературные заметки. Лжепатриотическая поэзия // Вечерние известия. 1919. 22 февр.).

...в имажинистическом блоке с Шершеневичем и Сергеем Есениным — В 1918 г. Шершеневичем, Есениным и Мариенгофом был учрежден «Орден имажинистов», литературная группа.

Шершеневич Вадим Габриэлевич (1893—1942) — теоретик имажинизма, сторонник отделения искусства от государства. В статье «Искусство и государство» писал: «...государству нужно для своих целей искусство совершенно определенного порядка, и оно поддерживает только то искусство, которое служит ему хорошей ширмой... Мы открыто кидаем свой лозунг: “Долой государство! Да здравствует отделение государства от искусства!”» (Жизнь и творчество русской молодежи. М., 1919. № 28/29. 13 апр. С. 5).

«*Кондитерская солнц*», «*Магдалина*», «*Руки галстуком*» — поэмы А. Мариенгофа, вышедшие в московском издательстве «Имажинисты» в 1919 и 1920 гг.

«*Гостиница для путешествующих в прекрасное*» — В 1922—1924 гг. имажинисты издавали журнал (вышло четыре номера).

Не нашим именем волнуются народы... и *„Л говорю: не стоит сожалеть...* — строки из стихотворения «*Наш стол сегодня бедностью накрыт...*» (декабрь, 1922, из цикла «После грозы»).

С. 695. *И так от юности до смерти вплоть плешивой...*— из стихотворения В. Шершеневича «Процент за боль» (19 июля 1923):

И так от юности до смерти вплоть плешивой
На унции мы делим нашу боль.
А нам стихи оплачивают славою грошовой
Как банк процент за вложенную боль.

(*Шершеневич В.* Итак итог. М., 1926. С. 27).

...в 1923 году Ахматова собрала на свой вечер в Москве полную аудиторию советских барышень... — ошибка автора статьи: вечера Ахматовой в Москве прошли с огромным успехом 20 апреля 1924 г. в Политехническом и 21 в Консерватории на вечере журнала «Русский современник». По поводу этих своих выступлений Ахматова писала: «После моих вечеров в Москве (весна 1924) состоялось постановление о прекращении моей литературной деятельности. Меня перестали печатать в журналах и альманахах, приглашать на литературные вечера. Я встретила на Невском М. Шагинян. Она сказала: “*Вот вы какая важная особа:* о Вас было постановление ЦК: не арестовывать, но и не печатать”» (Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 14). И хотя документально это свидетельство не подтверждено, Ахматову действительно перестали печатать. Следующая ее книга «Из шести книг» (1940).

А в обществе, унавоженном Арцыбашевскими «половыми проблемами»... — Арцыбашев Михаил Петрович (1878—1927, Варшава). Его роман

«Санин» (1907) приобрел скандальную известность, вызвав осуждение так называемой демократической прессы, был назван порнографическим и породил термин «арцыбашевщины».

С. 696. «*Соборный благовест*», как и роман «*Заклинательница змей*» — вышли в 1921 г.

«*Навьи чары*» — см. прим. к с. 547.

«*Занавешенные картинки*» — книга эротических стихов М. Кузмина, иллюстрированная художником В. А. Милашевским. Была представлена к изданию «Петрополисом», но запрещена цензурой и вышла подпольно тиражом 307 экземпляров, с пометой — Амстердам 1920. Н. Богомолов высказал предположение о происхождении этой издательской пометы: «Вероятнее всего, что появилась она в подражание многочисленным фривольным французским книгам XVIII века, которые печатались в Париже, но из конспиративных соображений помечались или каким-либо вымышленным городом, или же городом заграничным (чаще всего Брюсселем) (*Богомолов Н., Малмстад Д.* Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. М., 1996 С. 310).

картину «*Доктор Мабузо*» — Н. Богомолов сообщает: «Кинофильм «Доктор Мабузе игрок» вышел на экраны в Германии весной 1922 года. В роли Эдгара Гуля снимался Пауль Рихтер. Кузмин смотрел фильм 23 февраля 1923 г.» (*Кузмин* М. Стихотворения. СПб., 1996. С. 765).

Есть много разных стран, конечно,... — строфа из 9-й части поэмы-цикла «Новый Гуль» (1924), посвященной миньону Кузмина — Льву Львовичу Ракову, искусствоведу, доценту Ленинградского университета.

Л. Гроссман

Анна Ахматова

Впервые: Свиток. Сборник литературного общества «Никитинские субботники». М., 1926. № 4. С. 301—311 Печ. по: *Гроссман Л.* Собр. соч. М., 1928. Т. 4. С. 301—311.

Гроссман Леонид Петрович (1888—1965) — писатель, литературовед. С 1921 г. читал лекции по теории и истории литературы в Литературно-художественном институте (Москва). Автор книг о А. С. Пушкине, Ф. М. Достоевском, Н. С. Лескове.

С. 698. *Городецкий* Сергей Митрофанович (1884—1967) — поэт, один из первых акмеистов. Автор программно-акмеистского сборника «Цветущий посох» (СПб., 1914). О сборнике стихов Ахматовой «Вечер» он писал в статье «Некоторые течения в современной поэзии» (Аполлон. 1913. № 1. С. 49).

С. 700. *...краткость — сестра таланта.* — А. П. Чехов. Письмо Ал. П. Чехову от 11 апреля 1889, Москва.

Эредиа Жозе Мария де (1842—1905) — французский поэт. После выхода его единственного сборника стихов «Трофеи» (1893) был в 1894 г. избран членом Французской академии.

Эта книжка небольшая... — А. А. Фет. На книжке стихотворений Тютчева (1883).

С. 701. *Я принадлежу к тем, для кого видимый мир существует.* — Братья Гонкуры, Эдмон и Жюль. Дневник. СПб., 1898. Запись от 1 мая 1857. Готье Теофиль (1811 — 1872) — французский писатель и критик.

Б. Пастернак

Письма А. А. Ахматовой

Впервые письма 1 — 4: ЛН. М., 1983. Т. 93; письма 5 — 6. Вопросы литературы. 1972. № 9. Печ. по: *Пастернак* Б. Собр. соч.: В 5 т. М.: Худож. лит., 1992. Т. 5. С. 184—186, 267—268, 328—329, 384— 386, 388—389.

Пастернак Борис Леонидович (1890 — 1960) — автор книг «Сестра моя — жизнь» (1922), «Темы и вариации» (1932), «Второе рождение» (1932), «На ранних поездах» (1943), «Доктор Живаго» (1957) и др. Знакомство Пастернака с А. А. Ахматовой состоялось в 1922 г.

С. 707. *...этой удивительной карточки* — Фотография Ахматовой в позе сфинкса с надписью: «От этого садового украшения» передал Пастернаку поэт Л. В. Горнунг.

«*Антология русской поэзии XX в.*» — Русская поэзия XX века: Антология русской лирики от символистов до наших дней / Сост. И. Е. Ежов и Е. И. Шамшурин. М. : Новая Москва, 1925, где опубликовано 30 стихотворений Ахматовой.

С. 708. *...по ложному адресу.* — Пастернак отправил предыдущее письмо по старому адресу Ахматовой (ул. Халтурина, д. 5 — Мраморный дворец), откуда она переехала в квартиру Н. Н. Пунина на Фонтанке («Фонтанный Дом»).

С. 709. *...обеспокоен концом телеграммы.* — Очевидно, Ахматова сообщала о своей болезни.

С. 710. *Лукницкий* Павел Николаевич (1900 — 1973) — писатель, занимавшийся сбором материалов о жизни и творчестве Н. С. Гумилева и А. А. Ахматовой. Опубликовано посмертно: *Лукницкий П. Н.* Acumiana: Встречи с Анной Ахматовой. Париж; М., 1991, 1997. Т. 1 — 2.

...по делам Анны Андреевны. — Речь идет о направлении Ахматовой в больницу при посредстве Оргкомитета Союза советских писателей (возглавлял М. Горький) и Наркомпроса.

С. 711. *Борис* — имеется в виду писатель Б. А. Пильняк (1894—1938).

Святополк-Мирский Дмитрий Петрович (1890 — 1939) — литературный критик, публицист, князь. Эмигрировал в 1920 г. как деникинский офицер. В 1932 г. вернулся в СССР и был репрессирован в 1937 г. Автор многих статей о русской и зарубежной литературе в советской прессе 30-х годов, в том числе и о Пастернаке.

С. 712. *...с Вашим великим торжеством.* — Речь идет о выходе сборника стихов Ахматовой «Из шести книг» (1940) после 17-летнего перерыва.

«*Ива*» — название цикла стихов Ахматовой, впервые появившегося в ее сборнике «Из шести книг».

С. 713. *Софья Андреевна* — Есенина-Толстая, вдова С. А. Есенина, знакомая Ахматовой.

Кира Георгиевна — Андроникашвили, вдова расстрелянного в 1938 г. Б. А. Пильняка, также была арестована.

После упоминания о больнице — в мае 1940 г. Пастернак лежал в больнице.

Лев Николаевич — сын Ахматовой Л. Н. Гумилев был арестован в 1938 г. С середины 1943 г. — в действующей армии.

С. 714. *...стихотворение и эпиграф.* — Имеется в виду стихотворение Ахматовой «Борис Пастернак» (1936) и эпиграф к циклу стихов «Ива» из стихотворения Пастернака «Импровизация»:

И это был пруд
И было темно.

Тон Перцова возмутил нас всех... — Имеется в виду статья В. Перцова «Читая Ахматову» 10 июля 1940 г. в «Литературной газете». Статью Перцова см. ниже.

...тем серым днем августа. — В августе 1940 г. Ахматова на пять дней приезжала в Москву (два дня прожила в Переделкине у Пастернака) и обращалась с просьбой к А. Фадееву посодействовать освобождению сына (Л. Н. Гумилева).

...больше месяца не получал от них ответа. — В это время происходили бомбардировки Англии немецкой авиацией.

В. Жирмунский

К вопросу о синтаксисе А. Ахматовой

Впервые: *Жирмунский В. М.* Вопросы теории литературы. Статьи 1916—1926. Л.: Academia, 1928. С. 332—336.

С. 716. *Анафора* — повтор слов в начале нескольких стихов, строф или фраз.

литания — торжественная церковная служба у католиков; в переносном значении — длинный перечень чего-либо.

«*Композиция лирического стихотворения*» — книга В. М. Жирмунского, изданная в Петрограде в 1921 г. (Сборник по теории поэтического языка. Вып. 4).

С. 717. «*Валерий Брюсов и наследие Пушкина.* Опыт сравнительно-стилистического исследования» — книга Жирмунского, вышедшая в Петрограде в 1922 г.

«*Задачи поэтики*» — статья В. М. Жирмунского, открывающая его сборник «Вопросы теории литературы. Статьи 1916—1926». Л., 1928.

М. Беккер

Анна Ахматова

Впервые: *Беккер М.* Поэтессы. М., 1929. С. 17—22.

Беккер Михаил Иосифович (1900—1943) — литературный критик, автор книги «Пролетарский литературный молодняк». М., 1928.

С. 721. *Овидий,* Публий Овидий Назон (43 до н. э. — 17 н. э.) — римский поэт. В поэмах «Наука любви» и «Средства от любви» дал наставления в области любовных отношений, приводя сцены из жизни римской молодежи; «наука страсти нежной» — А. С. Пушкин. «Евгений Онегин». Гл. 1. VIII.

Г. Адамович

Анна Ахматова

Впервые: Последние новости. Париж, 1934. 18 янв. № 4684 (печ. по: *Адамович А.* Критическая проза / Сост. О. А. Коростелева. М., 1996. С. 207—213).

С. 724. *...в каком-то петербургском журнальчике.* — Ахматова опубликовала первое стихотворение «На руке его много блестящих колец...» в парижском журнале «Сириус. Двухнедельный журнал искусства и литературы». 1907. № 2. С. 8 (подпись: Анна Г.). Редактором журнала был Н. С. Гумилев.

«*Весна.* Орган независимых писателей и художников» — выходившая в Петербурге в 1908—1914 гг. газета Н. Г. Шебуева.

«*Гаудеамус*» — «Gaudeamus» — еженедельный литературно-художественный журнал, выходивший в Петербурге в 1911 г. Стихи Ахматовой в этом студенческом журнале печатались в № 8, 9 и 10.

С. 725. «*а о Инбер ни полслова*» — Инбер Вера Михайловна (1890—1972) — поэтесса, очеркистка, автор поэтических сборников: «Печальное вино» (1914), «Горькая услада (1917), «Бренные слова» (1922), «Путевой дневник» (1949), «Душа Ленинграда (1942) и др. В 1920-е гг. входила в литературный центр конструктивистов.

Деборд-Вальмор Марселина (1786—1859) — французская поэтесса, писавшая о неразделенной любви.

С. 726. *Ноай* Анна Элизабет, графиня Матье де (1876—1933) — французская поэтесса, воспевала радости любви и в то же время стремление к смерти.

С. 729. «*ложноклассической*» *шалью* — из стихотворения О. Мандельштама «Ахматовой» (1914).

Все, кто блистал в тринадцатом году... — из стихотворения Г. Иванова «Январский день. На берегу Невы...» (1928).

В. Перцов

Читая Ахматову

Впервые: Литературная газета. 1940. 10 июля.

Автор печально знаменитой статьи «По литературным водоразделам» (см. выше), писавший о поэзии Ахматовой как «о стенаниях женщины,

запоздавшей родиться, или не сумевшей вовремя умереть», откликнулся на поэтический сборник «Из шести книг» (Л., 1940) более пристойным отзывом, оговорив, однако: «Героиня Ахматовой и мы — люди слишком разные. Это не может не сказаться». Талантливый критик и знаток поэзии, В. О. Перцов был человеком в высшей степени подверженным конъюнктурным влияниям, и его выступление в «Литературной газете» вызвано изменением отношения к Ахматовой со стороны власти. Как она замечает в материалах к автобиографии, Сталин на приеме в Кремле, в честь награждения большой группы писателей орденами, спросил и о ней. Ахматову 5 января 1940 г. торжественно восстановили, а вернее заново приняли в Союз писателей, из которого она вышла в 1929, в знак солидарности с Е. Замятиным и Б. Пильняком, подвергшимися травле за опубликование за рубежом романов «Мы» и «Голый год». Сборник стихотворений «Из шести книг» был выдвинут Фадеевым и Пастернаком на Сталинскую премию, последовали некоторые материальные блага. Однако незамедлительно были приняты и другие меры. Книга Ахматовой вышла в свет в мае 1940 г., а в сентябре члену политбюро, секретарю ленинградского горкома и обкома ВКПб поступила записка управляющего делами ЦК ВКПб Д. В. Крупина, в которой были перечислены «...все недопустимые черты творчества, присущие Ахматовой»: никакого отклика на советскую действительность — это раз и, главное, проповедь религии. Им был прилежно составлен целый список упоминаний о боге, ангелах, литургии, иконах, храмах, «о белом рае» и прочем в стихотворениях Ахматовой. Жданов потребовал сообщить ему имена лиц, виновных в выпуске книги... Тогда же появилось «специальное постановление ЦК, осуждающее сборник и кончающееся грозным приговором: книгу изъять» (*Чуковская Л.* Записки об Ахматовой. 1938—1941. Т. 1. 220. М., 1997). Однако книга Ахматовой к этому времени была раскуплена и дальнейшего ее обсуждения в прессе не последовало. Это закрытое Постановление ЦК ВКПб 1940 г. явилось прообразом публичного Постановления 1946 г. и Доклада А. А. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград» (см. Т. 2 наст. изд.).

С. 731. *Новое стихотворение «Муза»* — стихотворение 1924 г. «Муза. Когда я ночью жду ее прихода...» (из неосуществленной книги «Тростник»).

«Клевета» — (*1*(*14*) *января 1922*. «Anno Domini»).

«Лотова жена» — (*24 февраля 1924*. «Anno Domini»).

«Данте» — (*17 августа 1936*. «Тростник»).

«Клеопатра» — (*7 февраля 1940*. «Тростник»).

С. 732. *«пограндиознее онегинской любви»* — из стихотворения В. Маяковского «Юбилейное» (1924): «...битвы революций посерьезнее «Полтавы», и любовь пограндиознее онегинской любви». Таким образом, Перцов продолжает начатую К. Чуковским в статье «Ахматова и Маяковский» линию противопоставления поэтов как антагонистов.

А. Платонов

Анна Ахматова

Впервые: День поэзии. М., 1966. С. 271—274. — Написано в 1940 г. как отклик на книгу Ахматовой «Из шести книг» (Л.: Сов. писатель, 1940) с разделами: Ива. — Anno Domini. — Подорожник. — Белая стая. — Четки.

Платонов Андрей Платонович (настоящая фамилия — Климентов, 1899—1951) — прозаик, критик. Его наиболее значимые романы и повести «Чевенгур», «Котлован», «Ювенильное море», «Счастливая Москва», как и вышедшие уже в 2000 году «Записные книжки», пришли к читателю через много десятилетий после смерти писателя. В настоящее время Институтом мировой литературы РАН осуществляется научное собрание его сочинений.

Статья Платонова об Анне Ахматовой не была случайной, отразив размышления ее автора о родственности духовной и ситуационной. После жесткой редактуры она тем не менее была отвергнута журналом «Литературный критик» (уже подготовленная к печати), как отклик на сборник «Из шести книг», вышедший после долгих лет непечатания или мнимого молчания. По свидетельству Н. В. Корниенко, исследователя и издателя Андрея Платонова, он не был лично знаком с Ахматовой, являясь, однако, глубоким и прикровенным ее почитателем. В записной книжке Платонова значится телефон Ахматовой, но будучи в Ленинграде в 1934 г., он так и не решился позвонить, а лишь прошел мимо Фонтанного Дома, в котором, как он знал, она жила. В той же записной книжке рукой Платонова — текст стихотворения, не упоминаемого в те годы Н. С. Гумилева, «Волшебная скрипка», как предчувствие и предостережение:

Милый мальчик, ты так весел, так светла твоя улыбка,
Не проси об этом счастье, отравляющем миры,
Ты не знаешь, ты не знаешь, что такое эта скрипка
Что такое темный ужас начинателя игры!

Тот, кто взял ее однажды в повелительные руки,
У того исчез навеки безмятежный свет очей,
Духи ада любят слушать эти царственные звуки,
Бродят бешеные волки по дороге скрипачей.

Надо вечно петь и плакать этим струнам, звонким струнам,
Вечно должен биться, виться обезумевший смычок,
И под солнцем, и под вьюгой, под белеющим буруном,
И когда пылает запад, и когда горит восток.

Ты устанешь и замедлишь, и на миг прервется пенье,
И уж ты не сможешь крикнуть, шевельнуться и вздохнуть, —
Тотчас бешеные волки в кровожадном исступленьи
В горло вцепятся зубами, встанут лапами на грудь.

1940 год, когда Платонов написал рецензию на сборник «Из шести книг», отмечен его диалогом с М. Пришвиным, К. Паустовским, В. Шкловским, а также жестокой полемикой с всесильным тогда критиком

В. В. Ермиловым, решавшим, чему быть и чему не быть в отечественной литературе. В своей статье, или условно рецензии, Платонов дал глубокое прочтение творчества Ахматовой и вступил в полемику с ее хулителями и интерпретаторами. Он стремится защитить ее и от тех, кто при доброжелательном отношении оказался не в состоянии постичь главное, «тайну» поэзии, рассматривая произведения «как сумму приемов». Н. Корниенко в статье «История текста и биография А. П. Платонова» (Журнал Литература-Философия-Культура. «Здесь и теперь». 1993) приводит суждения Платонова о книге В. Шкловского, вышедшей в том же 1940 г. («О Маяковском»): «Ахматова конкретна, как мастер лимузинов:

Он снова тронул мои колени
Почти не дрогнувшей рукой.

«Как мастер лимузинов» — сказал Шкловский для своеобразия. Означает же это вот что: Шкловский думает: у всех же так, трогают вначале что-нибудь, допустим, — колени. А затем — одинаково. Это похоже, как лимузины, думает Шкловский. Он не понимает, что мысли и действия людей в одинаковых обстоятельствах тоже почти одинаковы (и здесь нет ничего дурного, порочащего), но чувства их всегда разнятся, чувства их всегда индивидуальны и однократны. Действия шаблонны, а жизнь неповторима. Ахматова пишет именно об этом, а Шкловский, не понимая, думает о производстве лимузинов: играя метафорой, автор и выигрывает одну метафору».

Приведя эту цитату из Шкловского, Корниенко продолжает: «Статья Платонова о книге Шкловского была опубликована в 17 номере «Литературного обозрения» за 1940 год. А в 15 номер журнала планировалась статья Платонова о книге Ахматовой «Из шести книг» (1940). Предложенный Платоновым в 1940 (!) году язык разговора о лирике Ахматовой это — не только важная подсветка к приведенным выше строкам Платонова о книге Шкловского, но и яркий пример того органического стиля, мировоззренческого по своей плоти, наличие которого позволило Платонову выйти победителем в жанре литературно-критической статьи. К органике языка Ахматовской лирики, ее идеальным устремлениям к жертвенному характеру музы прежде всего обращается Платонов, открывая для себя родственность этого мира: «<...> Победа ахматовской музы видится Платонову в ее всесвязанности с миром, реальностью и ее высочайшей духовностью». Нетрудно предположить, — продолжает Корниенко — почему в 1940 году журнал «Литературное обозрение» все таки не решился опубликовать статью Платонова о книге Ахматовой. Единство «пролетарского» прозаика и «буржуазной» поэтессы в их взглядах на искусство было очевидно для критики и редактора. Очевидна была и аналогия писательских судеб, не так далеко запрятанная в подтекст статьи. Не случайно, готовя статью к публикации, редактор исключает почти целый абзац, как бы расшифровывающий первое предложение статьи: «Голос этого поэта долго не был слышен, хотя поэт не прекращал своей деятельности». Следы ножниц на листе: вырезается следующий текст: «Мы не знаем причины такого обстоятельства, но знаем, что оправдать этого обстоятельства ничем нельзя, потому, что Ахматова поэт высокого дара, потому, что создает стихотворения, многие из которых могут быть определены как поэтические шедевры, и задерживать или затруднять опуб-

ликование ее творчества нельзя». Этот абзац заменяется более нейтральным: «Теперь мы имеем возможность слышать А. Ахматову, поэта высокого дара».

Однако даже в отредактированном виде статья все-таки отклоняется и сдается в архив журнала. Поддержать ее, значило бы признать, что ведущие оппоненты самого Платонова идут по неверному пути; статья об Ахматовой пронизана полемическим пафосом по отношению к вульгарно-социологической критике» (*Корниенко* Н. Указ, издание. С. 259—260). И еще один из вырезанных кусков при подготовке рецензии к печати: • «Не всякий пишущий на современные темы может сравниться с Ахматовой по силе ее стихов, облагораживающих натуру человека, <как не всякий верующий, непрерывно бормочущий молитвы, есть более святой, чем безмолвный>. Ахматова способна из личного житейского опыта создавать музыку поэзии, важную для многих; некоторые же другие поэты способны поэтическую действительность трактовать как дидактическую прозу, <в которой несмотря на сильные звуки, нет обольщений современным миром и образ его лишь знаком и неизбежен, но не прекрасен>. Вообще же говоря, та поэзия, которая наиболее глубоким образом действует на сердце и сознание современного человека, совершенствует это ; существо в смысле его исторического развития, а не та, которая ищет своей силы в современных темах, но не в состоянии превратить эти темы в поэзию; <современники еще поймут усилия своих поэтов-сверстников, потому, что для них сам изображаемый поэтами мир дорог и поэтичен (по многим причинам), но будущие читатели могут такую поэзию не оце-нить>».

Фрагменты, заключенные в угловые скобки, выпущены в статье Н. В. Корниенко и сообщены нам дополнительно.

Н. Н. Пунин

Письмо А. А. Ахматовой

Впервые: *Ахматова А.* Сочинения. Париж: YMCA-Press, 1983. Т. 3. С. 446—468.

Пунин Николай Николаевич (1888—1953) — искусствовед, муж А. Ахматовой в 1923—1938 гг. Автор книг «Японская гравюра» (1915), «Андрей Рублев» (1916), «Современное искусство» (1920), «Татлин» (1921), «Новейшие течения в русском искусстве» (1927—1928), учебника «История западноевропейского искусства» (1940). С 1918 по начало 20-х годов заведовал Петроградским отделом изобразительных искусств. Арестовывался дважды: в 1935 г. был выпущен по ходатайству А. Ахматовой; после второго ареста в 1953 г. погиб в заключении (см.: *Лунин Н.* Материалы следствия и письма из лагеря // Русская мысль. 1999. № 4277— 4279).

Публикуемое письмо адресовано А. Ахматовой в Ташкент 14 апреля 1942 г.

С. 740. *Одна уже всегдашняя мысль о том...* — *Достоевский Ф. М.* Бесы. Ч. III. Гл. 7, III (слова Степана Трофимовича Верховенского).

Б. Пастернак

Новый сборник Анны Ахматовой

Впервые: Звезда. 1989. № 6. — Статья написана в августе 1943 г. по заказу журнала «Огонек», но не была напечатана. Печ. по: *Пастернак Б.* Собр. соч.: В 5 т. М.: Худож. лит., 1991. Т. 4. С. 389—390.

Б. Пастернак

«Избранное» Анны Ахматовой

Впервые: Звезда. 1989. № 6. — Рецензия на книгу Ахматовой «Избранное» (Ташкент, 1943) написана в августе 1943 г. Печ. по: *Пастернак Б.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1991. Т. 4. С. 390—392.

...*новой современной поэме*...— речь идет о первой редакции «Поэмы без героя», начатой в Ленинграде в 1940 г. и завершенной 18 августа 1943 г. в Ташкенте.

...*написала лондонцам стихотворенье* — «Лондонцам» («Двадцать четвертую драму Шекспира»... 1940).

...*стихи об убитом ленинградском мальчике* — два стихотворения Ахматовой: «Щели в саду вырыты...» и «Постучись кулачком — я открою...» (1942).

АННА АХМАТОВА В ПОЭЗИИ СОВРЕМЕННИКОВ

Ахматова при ее открытом небрежении к личному архиву (автографы легко дарились друзьям и знакомым, архив несколько раз в течение ее жизни сжигался в наиболее напряженные периоды общественной и политической ситуации в стране), с вниманием и бережностью относилась к обращенным к ней стихам. А их было множество. К ней обращались с посланиями, мадригалами, посвящениями, шуточными стихотворениями и злыми эпиграммами почти все поэты, имена которых на слуху: Н. Гумилев, А. Блок, О. Мандельштам, М. Цветаева, М. Лозинский, В. Хлебников и многие, многие, в том числе ныне безвестные, а бывало, и случайные авторы. «Полосатую тетрадь», или папку, которую она сама называла «В ста зеркалах», Ахматова хранила, увезла с собой в Ташкент, в годы войны, вернулась с ней в Ленинград. И только после ее смерти, когда часть архива была передана в Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (ныне Российской национальной библиотеки. СПб.), хранителям пришло в голову разнести стихи «по авторам», в силу чего восстановить состав тетради не представляется возможным, хотя такая попытка в свое время была предпринята исследователем творчества Ахматовой, ее другом, ныне покойным В. Я. Виленкиным.

В РГАЛИ хранится другой альбом со стихами, посвященными Ахматовой, опубликованными Н. А. Богомоловым (Литературное обозрение. 1989. № 5).

Особую и чрезвычайно значимую страницу среди стихов, обращенных к Ахматовой, составляют произведения, написанные Н. С. Гумилевым с 1904 по 1913 год, отразившие трагическую историю их взаимоотношений. Как позже писала Ахматова — «От Царскосельской идиллии до Парижской трагедии» (когда Гумилев предпринял самоубийство, в отчаянии от своей безответной любви к юной Анне Горенко, завершившейся венчанием весной 1910 года и разрывом после 1913).

Стихотворения Гумилева, обращенные к Ахматовой, в значительной мере опубликованы и откомментированы Э. Г. Герштейн (Новый мир. 1986. № 9).

В настоящем издании представлен обширный комментарий самой Ахматовой к стихотворениям Гумилева, обращенных к ней. Гумилева она называла «самым непрочитанным поэтом XX века» и поставила задачей, в пространных записях последних лет жизни, восстановить его истинный «статус» и значение в литературе XX и не только XX в. Этому посвящены ее заметки о Гумилеве и истории акмеизма в записных книжках. Она стремится разрушить миф о Гумилеве как подражателе парнасцев и последователе Леконта де Лиля и Эредиа, выявляет биографические мотивы в его «экзотических» стихах, дешифрует образы и ситуации, пишет о нем как «провидце» и «визионере», предвидевшим все, вплоть до своей гибели. Устанавливая биографизм поэзии Гумилева, Ахматова полемизирует с зарубежными интерпретаторами его поэзии, нередко с полемическими издержками отстаивая свою правду, свой взгляд на то, «как это было на земле». Ахматова пишет: «Я делаю это не для себя, но неверное толкование истоков поэзии Гумилева, это отсечение начала его пути, ведут к целому ряду плачевных заблуждений. Выбросить меня из творческой биографии Гумилева так же невозможно, как Л. Д. Менделееву из биографии Блока. Я не претендую ни на что после «Ямбов» (1913). И далее, уже не имея ввиду свои личные отношения с поэтом: «Я не позволю издеваться над его страдальческой тенью...»»(ЗК. С. 278.),

При отборе к публикации в настоящей книге произведений всех других авторов мы стремились представить различные точки зрения, взгляды, оценки феномена Ахматовой, не только великого поэта, но и художественной «модели» для многих писателей и художников ее современников.

Гумилев Николай Степанович (1886—1921)

Русалка

Впервые: Путь конквистадоров. СПб., 1906.

Ахматова датировала это стихотворение концом 1903 — началом 1904, т. е. порой знакомства с Гумилевым, состоявшимся 24 декабря 1903 г., когда ей было четырнадцать лет. Она училась в четвертом классе Мариинской Царскосельской гимназии, Гумилев в седьмом классе Николаевской, директором которой был И. Ф. Анненский. Весной 1904 г. в Царскосельском парке, на скамейке под дубом (Ахматова позже много раз вспоминала этот дуб и свою позднюю фотографию на той скамейке) Гуми-

лев сказал, что любит ее. В воспоминаниях подруги детства и юности Ахматовой В. С. Срезневской (урожденной Тюльпановой) запечатлен ее облик тех лет: «...Она выросла, стала стройной, с прелестной хрупкой фигуркой развивающейся девушки, с черными, очень длинными и густыми волосами, прямыми как водоросли, с белыми красивыми руками и ногами, с несколько безжизненной бледностью определенно вычерченного лица, с глубокими, большими серыми глазами, странно выделявшимися на фоне черных волос и темных бровей и ресниц. Она была неутомимой наядой в воде... и плавала, как рыба» (*Николай Гумилев.* Неизданное и не собранное. YMCA-Press. Paris, 1986. С. 158.).

В записных книжках Ахматовой несколько раз встречается запись: «Царскосельская идиллия и Парижская трагедия», отсылающая к безответной любви Н. Гумилева, пытавшегося покончить жизнь самоубийством в Париже (*Толстой А. Н.* Гумилев // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. Париж; Нью-Йорк; Дюссельдорф, 1989. С. 38).

«Пять могучих коней мне дарил Люцифер...»

Впервые: Романтические стихи (Стихи 1903—1907). 1908 <январь> Париж. С посвящением «Анне Андреевне Горенко».

Ахматова относила это стихотворение, как и ряд других ей посвященных, к «Лунному», или «антилунному циклу». Романтический образ луны, столь значимый в поэзии Гумилева, имел и жизненную реалию. В детстве и отрочестве Ахматова страдала лунатизмом, из-за чего ее пришлось забрать из Смольного института, где она проучилась, а значит, и прожила, несколько месяцев. Образ Люцифера, высшего в иерархии черного воинства, Князя тьмы, атрибутами которого являются Луна и утренняя звезда Денница, возникнет позже у Ахматовой в «Поэме без героя» в образе «векового собеседника луны». Золотое же кольцо «с рубином», которое искуситель Люцифер дарит молодому поэту, обращен и к реальному факту: гимназист Гумилев подарил девочке Анне Горенко кольцо с большим рубином, которое она уронила в щель рассохшейся половицы Царскосельского дома, но не решилась рассказать родителям о принятом и утраченном подарке.

Из «Осенней песни»

Там же.

Из третьей части поэмы-цикла, неоднократно упоминаемого в Записных книжках Анны Ахматовой:

— «и властно требует мечта, чтоб этой не было улыбки.

Мой первый портрет в «Пути конквистадоров». В Царском Селе я стала для Гумилева (в стих<ах> почти Лилит, т. е. злое начало в женщине. Затем, например (см. «Сон Адама» — Ева). Он говорил мне, что не может слушать музыку, пот<ому>, что она ему напоминает меня» (ЗК. С. 207).

6 ноября 1962 г. в письме американскому исследователю творчества Н. Гумилева Мартину Малиа Ахматова продолжает: «...трагедия любви — очевидна во всех юных стихах Гумилева. Героиня также зашифрована, как пейзаж — иначе быть не могло. Ее первый портрет:

У той жены всегда печальной
Глаза являют полутьму,
Хотя и кроют отблеск дальний?
Зачем высокое чело
Дрожит морщинами сомненья,
И меж бровями залегло
Веков тяжелое томленье?
И улыбаются уста и т. д.

И дальше:

И в солнца ткань облечена,
Она великая святыня
. . . .
И венценосная богиня

И она же девичий труп в песне певца <...> она же та, кто отказалась идти за чародеем <...> и «невеста дьявола», и та, кому отдан волшебный перстень с рубином — «за неверный оттенок разбросанных кос» («Царица иль, может быть, только печальный ребенок...»). Это ее он обещал взять на вершины и показать ей величье мира.

Она же Русалка «Пути кон<квистадоров>» опять («У русалки чарующий взгляд / У русалки печальные очи»). — Ср. Анна Комнена: Но очи унылы / Как сумрак могилы. В 10-м привез в подарок «Балладу».

Тебе, подруга, эту песнь отдам,
Я веровал всегда твоим стопам
Когда вела ты, нежа и карая...

(Ср. стих<отворение> «Она» — учиться светлой боли). Следующий период — страшные стихи в «Чужом небе»: «И тая в глазах» (прислал с дороги в Африку) «Укротитель зверей», «Маргарита», «Отравленный»... (ЗК. С. 220).

Ужас

Впервые: В мире искусств. 1907. № 20/21, ноябрь, без заглавия.

Отказ

Впервые: *Гумилев Н.* Романтические цветы. Париж, 1908.

Летом 1907 г. Н. Гумилев перед отъездом во Францию навестил Анну Горенко под Севастополем, на даче при лечебнице доктора Шмидта, сделал ей предложение и получил отказ. Позже, уже в 1963 г. Ахматова вспоминала: «Мы сидели у моря, дача Шмидта, летом 1907 г., и волны выбросили на берег дельфина. Николай Степанович уговаривал меня уехать с ним в Париж — я не хотела. От этого возникло это стихотворение» (ЗК. С. 359). Многим раньше она рассказала П. Н. Лукниц-кому, что «на даче Шмидта были разговоры, из которых Николай Степанович узнал, что АА не невинна. Боль от этого довела Николая Степановича до попытки самоубийства» (*Лукницкий.* I. С. 143). В записных книжках Ахматова не раз обращается к этим фактам, окрасившим любовную лирику

Гумилева в трагические тона и поэтизацию в его поэзии образа *невинной девушки*.

Под рукой уверенной поэта...

При жизни не публиковалось. Печ. по: *Гумилев Н*. Стихотворения и поэмы. Л., 1988. С. 384.

Анна Комнена

Впервые: *Гумилев* Н. Стихотворения и поэмы. Л., 1988. С. 385. Датировано 1908 г. по письму к В. Я. Брюсову.

Устанавливая последовательность написания посвященных ей стихотворений, Ахматова отмечает: «Затем “Анна Комнена”» (Тема ревности).

«Нет тебя тревожней и капризней...»

Впервые: Ежемесячное литературное приложение к «Ниве». 1913. №2. — В экземпляре (коллекция Лесмана) с датой и пометой — Париж, 1910.

Семирамида

Впервые: Аполлон. 1909. № 3, под заглавием «Сады Семирамиды».

«Жемчуга — тоже мой атрибут», — писала Ахматова, определяя себя как адресата стихотворения.

«Семирамида»... очевидно примыкает к антилунным стихам («А выйдет *луна,* затомится», 1911. «Жену, что слишком была красива / И походила на луну», конец — «Нет тебя тревожней и капризней»... и «Я отдал кольцо этой *деве Луны*», то «Лунная дева, то дева земная», а еще просил отдать насовсем две мои «бродящие строчки»:

Я только голосом лебединым
Говорю с неправедною луной.

А Семирамида, кроме того, еще и мужеубийца. А это тоже его тема. См. «Ч<ужое небо> — «Отравленный» и его корни в «Жемчугах»:

Все свершилось, о чем я мечтал
Еще мальчиком странно влюбленным.
Я увидел блестящий кинжал...

Сразу три слоя... Обо всем этом никто никогда ни слова не сказал» (ЗК. С. 393).

Сон Адама

Впервые: Аполлон. 1910. № 5. — В. Лавров и Д. Тименчик высказываются за датирование августом 1909 (Ежегодник Пушкинского Дома на 1976 г. Л., 1978. С. 236—237).

Ахматова несколько раз возвращается к этому стихотворению, прочитывая аллюзии отношений с Гумилевым: «В «Сне Адама» опять эта «про-

блема женщины» (Ева и Лилит — святая и блудница). И ужас: «чужая, чужая!». Книга «Романтические цветы» 1908 целиком обращена ко мне...» (ЗК. С. 360). В последнем произведении Ахматовой трагедия — «Энума элиш. Пролог, или сон во сне» — возникает мифологема «сна» Евы как одна из главных:

Этот рай, где мы не согрешили,
Тошен нам,
Этот запах смертоносных лилий
И еще не стыдный срам.
Снится улыбающейся Еве,
Что ее сквозь грозные века
С будущим убийцею во чреве
Поведет любимая рука...

(*Ахматова. Т. 3. С. 358*)

Тот другой

Впервые: Аполлон. Литературный альманах. 1912. По свидетельству Ахматовой также, как «Сон Адама», «Вечное», «Константинополь» — обращено к ней.

Вечное

Впервые: Аполлон. Альманах. 1912.

Константинополь

Впервые: Аполлон. 1911. № 6, без заявления.

Влюбленная в дьявола

Впервые: Раннее утро. 1907. 29 ноября.

«Рощи пальм и заросли алоэ...»

Впервые: *Гумилев Н*. Жемчуга. 1910.

Написано по впечатлениям путешествия в Египет (1907 г.) Ахматова отмечала связь этого стихотворения с написанным через десять лет «Эзбекие», подводившего итоги чувств Гумилева к ней.

Озера

Впервые: Русская мысль. 1908, ноябрь.

Обратившись к стихотворению «Озера», Ахматова поясняет: «...“печальная девушка” — это я. Написано во время одной из наших длительных ссор. Н<иколай> С<тепанович> потом показывал мне это место. Ненюфары, конечно, желтые кувшинки, а ивы действительно были. Царское С<ело> было для Н<иколая> С<тепановича> такой унылой жизненной прозой» (ЗК. С. 365).

Свидание

Впервые: ЖТЛХО. 1909/1910. № 9.

Беатриче I—IV

Впервые: Италии. Литературный сборник. СПб., 1909.

Царица

Впервые: Остров. 1909. II.

В этом стихотворении Ахматова видит реалии Царского Села: «Еще Царскосельское впечатление (как мне сказал сам Гумилев):

Был вечер тих. Земля молчала,
Едва вздыхали цветники,
Да от зеленого канала
Взлетая, реяли жуки.

А это где-то около Большого Каприза и на пустыню Гоби мало похоже» (*ЗК*. С. 365).

«Ты помнишь дворец великанов...»

Впервые: *Гумилев Н*. Жемчуга.

Приводим комментарий Ахматовой, раскрывающий царскосельскую тему в поэзии Гумилева: «Царское Село в стихах Н<иколая> С<тепановича> как будто отсутствует. Он один раз дает его как фон к стихотворению “Анненский” («Последний из царскосельских лебедей». Сам царскосельским лебедем быть не хочет). Однако это не совсем так. Уже в поэмах “Пути конквистадоров” мелькают еще очень неуверенной рукой набросанные очертания царскосельских пейзажей и парковая архитектура (Павильоны в виде античных храмов). Но все это не названо и как бы увидено автором во сне. Не легче узнать во “дворце великанов” — просто башню-руину у Орловских ворот. Оттуда мы действительно как-то раз смотрели, как конь золотистый (кирасирский) “вставал на дыбы”» (ЗК. С. 365).

Баллада («Влюбленные, чья грусть, как облака...»)

Впервые: *Гумилев Н*. Чужое небо.

По свидетельству Ахматовой, стихотворение было подарено ей Гумилевым ко дню венчания (25 апреля 1910 г.).

Это было не раз

Впервые: *Гумилев Н*. Жемчуга. Написано до 16 июля 1910 г.

Укротитель зверей

Впервые: Черное и белое. 1912/ № 2, март.

Ахматова прослеживает развитие сюжета в стихотворениях «Игры», «Укротитель зверей», «У камина», «Беатриче», «Отравленный», «Под рукой уверенной поэта...». В конце марта — начале апреля, когда она работала над автобиографической прозой, появляются заметки: «Об этот ужас, «больной кошмар», разбиваются все надежды (Укрощенье зверей):

И голодные тигры лизали
Колдуну его пыльные ноги.

Через несколько лет, в 1911 г.:

Зверь тот свернулся у вашей кровати,
Смотрит в *глаза* вам, как преданный дог.

А этот зверь, который «первым мои перекусит колени». Вторая надежда — экзот<ическое> путеш<ествие> кончается точно так же, причем и начало, и середина, и конец в одном стихотворении

И тая в глазах злое торжество
Женщина в углу слушала его.

И наконец:

«Я увидел блестящий кинжал
В этих милых руках обнаженных»

прислал из Парижа в период самоубийства, а в том же 1911 г.:

И мне сладко, не плачь, дорогая,
Знать, что ты отравила меня.

И все это время как непрерывный аккомпанемент — черная жгучая ревность

Лиру положили в лучшем зале,
А поэту выкололи очи.

Стихи из “Чужого неба” ко мне обращенные, несмотря на всю их мрачность, уже путь к освобождению, кот<орое>, по мнению некоторых лиц, никогда не было полным, но предположим, что было. После “Ямбов” я ни на что не претендую» (ЗК. С. 360).

Отравленный

Впервые: Новая жизнь. 1912. № 2, март.

Маргарита

Впервые: Сатирикон. 1910. № 1, 31 июля.

Ахматова не раз вспоминала об истории стихотворения: «Мне в юности приснился странный сон, будто кто-то (правда, не помню, кто) мне говорит: «Фауста вовсе не было — это все придумала Маргарита... А был только Мефистофель...». Не знаю, зачем снятся такие страшные сны, но я рассказала мой сон Н<иколаю> С<тепановичу>. Он сделал из него стихи. Ему нужна была тема гибели по вине женщины — здесь сестры...

В другой главе я объяснила глубокие корни этого стихотворения и указала место, которое оно занимает в поэзии Гумилева (ср. «Игры» — заклание зверей).

Здесь ограничусь тем, что напомню ст<ихотворение> «Догорала тень...». В них соседние темы (Страшная женщина). С ними почти одновременно — «Из города Киева», где автор — добрый малый, кот<орый> думал — забавницу, гадал — своенравницу, веселую птицу-певунью. Тоже мне». (ЗК. С. 392).

О стихах, вошедших в «Чужое небо», Ахматова писала: «Самой страшной я остановлюсь в «Чужом небе» (1912), когда я в сущности рядом», — имея в виду их совместную супружескую жизнь: с весны 1910 до разрыва, когда они по словам Ахматовой «дали друг другу свободу» (1913). Официальный развод был оформлен летом 1918 г.

Ослепительное («Я тело в кресло уроню...»)

Впервые: Антология. М.: Изд-во «Мусагет», 1911. Написано в мае 1910 г.

У камина

Впервые: Северные цветы. Альманах. М., 1911. Вып. 5. Написано осенью 1910 г.

Несколько раз упоминается в Записных книжках Анны Ахматовой. О биографизме этого и других стихотворения пишет В. С. Срезневская: «...в одно прекрасное утро я получила извещение об их свадьбе. Меня это удивило. Вскоре приехала Аня... Мы много и долго говорили на разные темы, она читала стихи, — гораздо более женские и глубокие, чем раньше, — в которых я не нашла образа Коли, — как вообще в последующей ее лирике, где скупо и мимолетно можно найти намеки на ее мужа, — в отличие от лирики Гумилева, где властно и неотступно, до самых последних дней его жизни, маячит образ его жены, сквозь все его увлечения и разнообразные темы. То русалка, то колдунья, то просто женщина, таящая «злое торжество»:

И тая в глазах злое торжество,
Женщина в углу слушала его.

Это стихотворение стоит того, чтобы его полностью процитировали в подтверждение моих — всегда основанных не только на впечатлениях и признаниях и фактах — высказываниях. Конечно, они оба были слишком свободными и большими людьми для пары воркующих «сизых голубков»... Их отношения были скорее тайным единоборством — с ее стороны — с желанием не поддаться никаким колдовским чарам и остаться самим собой, независимым и властным... увы без власти над этой вечно ускользающей от него многообразной и неподчиняющейся никому женщиной... Я помню, раз (мы шли по набережной Невы с Колей и мирно беседовали о чувствах женщин и мужчин) он сказал: «Я знаю только одно: что настоящий мужчина полигамист, а настоящая женщина моногамична». — «А Вы такую женщину знаете?» — спросила я. — «Пожалуй, нет, но думаю, что она есть» — смеясь, ответил он. Я вспомнила Ахматову, но

знaя, что это больно, не сказала ему» (*Николай Гумилев.* Неизданное и несобранное. YMCA-Press. Paris. I. 1986. С. 161—162).

Однажды вечером

Впервые: Антология. М.: Изд-во «Мусагет», 1911. Написано не позднее мая 1911 г.

«Священные плывут и тают ночи...»

Впервые: Биржевые ведомости. Утренний выпуск. 1915. 1 февраля.

Пятистопные ямбы

Впервые: Аполлон. 1913. № 3.

Эзбекие («Как странно — десять лет прошло...»)

Впервые: *Гумилев Н.* Костер. Стихи. СПб.: Гиперборей, 1918.

По свидетельству Ахматовой, обращено к ней. Она связывает это стихотворение с другим, написанным десятью годами раньше, — «Рощи пальм и заросли алоэ».

В декабре 1963 г. она подводит итог своей работе по характеристике обращенных к ней стихов Гумилева:

«Я не претендую ни на что после «Ямбов» (1913). О своей «страшной» любви Г<умилев> вспоминает потом только два раза:

1. «Эзбекие» (1918) (Ровно десять лет назад)
2. «Память» (1920)

первый раз с ужасом, второй, особенно значительный, звучит так:

Был влюблен, жег руки, чтоб волненье
Усмирить, слагал стихи тогда,
Ведал солнце ночи — вдохновенье,
Дни окостенелого труда.
Он совсем не нравится мне — Это
Он хотел быть богом и царем,
Он повесил вывеску поэта
Над дверьми в мой одинокий дом.

Это последние слова Гумилева о его царскосельской-парижской трагедии, и кот<орые> дурные критики принимали за леконтделиливщину.

Из нее вырос поэт, кот<орого> сейчас так ценят, оттуда его донжуанство, его страсть к путешествиям, кот<орыми> он лечил душу, и оттуда — *Стихи*» (ЗК. 7 января в 1 час).

Память

Впервые: *Гумилев Н.* Вестник литературы. 1921. № 4/5.

Василий Гиппиус (1890—1942)

«По пятницам в Гиперборее...»

Печ. по: Анна Ахматова. Десятые годы. М., 1989. С. 80—82.

«Ах! матовый ангел на льду голубом...»

Мадригал В. В. Гиппиуса, вписанный в альбом Ахматовой (РГАЛИ). Дата отсутствует. Одно время приписывался О. Мандельштаму. Печ. по: Н. А. Богомолов. В ста зеркалах// Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 39.

Николай Клюев (1884—1937)

«Ржавым снегом-листопадом...»
Гумилевой
«Ахматова жасминный куст...»

Впервые: *Швецова Л.* Николай Клюев и Анна Ахматова // Вопросы литературы. 1980. № 5. С. 303. — Печ. по ЗК. С. 429.

В последние годы жизни Ахматова предполагала написать новеллу о Клюеве для книги прозы, однако успела завершить лишь главы о Модильяни, Мандельштаме и М. Лозинском.

Сохранились ее запись в рабочей тетради, где приведено по памяти второе из публикуеых стихотворений: «Вероятно, в 1912 г. Н. Клюев появился на нашем горизонте. Уехав, он прислал мне четыре стихотворения. Три из них я забыла совершенно, четвертое помню наизусть. <...> Это, конечно, не мне и не тогда написано. Но я уверена, что у него была мысль сделать из меня небесную градостроительницу, как он сделал Блока нареченным Руси. 24 марта 1964. М<осква> (ЗК. С. 429).

Строфы *«Ахматова — жасминный куст, обожженый асфальтом серым»* — из стихотворения Н. Клюева «Клеветникам искусства» взяты ею эпиграфом ко второй части «Поэмы без героя» с заменой «воздух густ» на «воздух пуст».

Михаил Лозинский (1886—1955)

«Я Ахматовой покорен...»

Впервые: Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год.

Юрий Верховский (1878—1956)

Эринна

В кн.: *Верховский Ю.* Стихотворения Юрия Верховского. Т. 1: Сельские эпиграммы. Идиллии. Элегии. М.: «Мусагет». 1917. С. 59—60; «Как брызги пенные блистающей волны...» — Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 42. Публ. Богомолова Н. А.

«Как брызги пенные блистающей волны...»

Владимир Пяст (1886—1940)

«...Здравствуй, желанная дочь...»

Впервые: Львиная пасть. Вторая книга лирики. Берлин; Пг.; М.: Издательство З. И. Гржебина. 1922. С. 29.

Велимир Хлебников (1885—1922)

Песнь смущенного

Впервые: Неизданный Хлебников. М., 1930. С. 10.

Одинокий лицедей

Впервые: *Велимир Хлебников.* Стихи. М., 1923. С. 29.

Борис Садовской (1881—1952)

«Прекрасен поздний час в собачьем душном крове...»

Впервые: Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство Археология. Ежегодник. 1983. Л.: Наука, 1985. С. 207. В статье А. Е. Парниса и Р. Д. Тименчика «Программы “Бродячей собаки”». С. 160—275.

Сергей Гейдройц (1876—1932)

Ответ Анне Ахматовой

Впервые: *Гейдройц С.* Вег. СПб.: Издание «Цеха поэтов». 1913. С. 12—13.

Гейдройц Сергей (аллоим), взято имя умершего брата. Наст, имя Вера Игнатьевна. Закончила медицинский факультет Лозаннского университета. Работала военным хирургом в русско-японской и первой мировой войнах. Входила в первый Цех поэтов, печаталась в литературной периодике. В «Альманахе Муз» опубликовала поэму «Дон Жуан» (1916).

Осип Мандельштам (1891—1938)

«Как черный ангел на снегу...»

Впервые: Альманах «Воздушные пути». III. Нью-Йорк. 1963. С. 14.

«Черты лица искажены...»

Впервые: Альманах «Воздушные пути». III. С. 15.

Ахматова оставила свой комментарий к написанным ей стихотворениям О. Мандельштама — «Вполоборота, о печаль...», «Черты лица искажены...», «Что поют часы — кузнечик...»: «Что же касается стихотворения

«Вполоборота», история его такова: в январе 1914 г. Пронин устроил большой вечер «Бродячей Собаки», не в подвале у себя, а в каком-то большом зале на Конюшенной. Обычные посетители терялись там среди множества «чужих» (т. е. чуждых всякому искусству) людей. Было жарко, людно, шумно и довольно бестолково. Нам это наконец надоело, и мы (человек 20—30) пошли в «Собаку» на Михайловской площади. Там было темно и прохладно. Я стояла на эстраде и с кем-то разговаривала. Несколько человек из залы стали просить меня почитать чтихи. Не меняя позы, я что-то прочла. Подошел Осип: «Как Вы стояли, как Вы читали», и еще что-то про шаль (см.: Осип Мандельштам и воспоминания В. С. Срезневской). Таким же наброском с натуры было четверостишие «черты лица искажены». Я была с Мандельштамом на Царскосельском вокзале (10-е годы). Он смотрел, как я говорю по телефону, через стекло кабины. Когда я вышла, он прочел мне эти четыре строки» (*Ахматова А.* Мандельштам. Собр. соч. Т. 5).

В некоторых списках новеллы «О Мандельштаме» (РНБ) Ахматова указывает еще на одно стихотворение: «Что поют часы-кузнечик», поясняя его следующим образом: «Это мы вместе топили печку; у меня был жар — я мерю температуру. — «Лихорадка шелестит / И шуршит сухая печка, — / Это красный шелк горит»» (по записи Л. Д. Стенич-Большинцовой, под диктовку Ахматовой). Н. Харджиев пишет в комментарии к этому стихотворению: «По сообщению А. А. Ахматовой, Мандельштам, беседуя с нею у горящей печки, сказал, что огонь похож на красный шелк» (*Мандельштам О.* Стихотворения. Л. 1973. С. 275).

«Что поют часы-кузнечик...»
Кассандре

Впервые: Газета «Воля народа». 1917. 31 декабря. С. 1.

«Твое чудесное произношенье»

Впервые: журнал «Творчество». Харьков, 1919. № 3. С. 3.

«Вы хотите быть игрушечной...»

Впервые: Альманах «Воздушные пути». III. С. 15. — Датировано 1911г.

Сохранилось также двустишие из пародии на стихотворение Ахматовой «Течет река неспешно по долине...» (Подорожник, 1921):

Целует бабушке в гостиной руку
И губы мне, на лестнице крутой.

У Мандельштама:

Целует мне в гостиной руку
И бабушку на лестнице крутой.

«Привыкают к пчеловоду пчелы...»

Впервые: Альманах «Воздушные пути». III. Датировано 1934 г.

Николай Недоброво (1882—1919)

«Не напрасно Вашу грудь и плечи...»

Впервые: Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л.: Наука, 1976. С. 63, в статье Р. Д. Тименчика и А. В. Лаврова «Материалы А. А. Ахматовой в рукописном отделе Пушкинского Дома». С. 53—82.

«Законодательным скучая взором...»

Впервые: Газета «Ленинградский рабочий». 1979. 30 июня. С. 12 (публикация М. Карлина).

«С тобой в разлуке от твоих стихов...»

Впервые: «Альманах муз». Пг.: Фелана, 1916. С. 118.

Борис Анреп (1883—1969)

Знакомство с Ахматовой относится к апрелю 1915 г., адресат любовной лирики Ахматовой.

«Я позабыл слова и не сказал заклятья...»

Публ. по: *Анна Ахматова.* Сочинения. Т. 3 / Под общей редакцией Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. Paris YMCA-Press, 1983. С. 442.

«Мне страшно, милая, узор забавных слов...»

Там же. С. 464.

Прощание

Там же.

Владимир Шилейко (1891—1930)

Второй муж Ахматовой, с 1918 по 1921 г. Официальный развод последовал в 1926 году. Крупнейший ученый, ассириолог. Адресат ряда ее стихов. В записных книжках Ахматовой сохранились восстановленные по памяти, как можно полагать, дорогие ей стихи, полный текст которых не известен.

Над мраком смерти обоюдной
Есть говор памяти времен,
Есть рокот славы правосудной
И приговор, но смотрит он <...>

Так, наша слава не былое,
Не прах ... венца
Есть полубоги, есть герои,
Но нет священного певца

Кто голос лиры понимал
Кто музу, певшую до свету,
Как дар небесный принимал.

Осталась ты, моя голубка,
Да он, грустящий о тебе

1 ноября 1917 С. П. Б. (*Фонтанный Дом*)

А ныне в годы роковые,
Последним звуком высоты,
Последней памятью России,
Ее мечтой осталась ты...
Над ядом гибельного кубка
Созвучна... мечте
Осталась ты, моя голубка,
Да он, грустящий о тебе.

(*1 ноября ст<арого> стиля 1917*)
С. П. Б. Фонтанный Дом / Шумерская кофейня/. В. Шилейко (*ЗК. С. 583—584*)

«Живу мучительно и трудно...»

Впервые: Восходы вечности. Ассиро-вавилонская поэзия в переводах В. К. Шилейко. М., 1987.

«Уста любви истомлены...»

Впервые: Аполлон. 1915, № 10. С. 4.

Георгий Адамович (1894—1972)

Анне Ахматовой

Впервые: Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 41. — Публикация Н. А. Богомолова по Альбому Ахматовой (РГАЛИ).

«Так беспощаден вечный договор...»

Впервые: *Адамович Г.* Облака. Стихи. М.; Пг.: Альциона, 1916. С. 9.

Марина Цветаева (1892—1941)

Анне Ахматовой

Из цикла 1—13, датированным летом 1916 года, 1—3, 9 — вошли в Антологию, подготовленную Э. Голлербахом. Остальные печатаются по: *Цветаева* М. Собр. соч.: В 7 т. Т. I. М.: Эллис Лак. С. 303—310.

«Имя ребенку — Лев...»
«Соревнования короста...»
Ахматовой

Наталия Грушко (1892—1941)

«Как пустыня, ты мною печально любима...»
«Птица Гриф с глазами Мадонны...»

Впервые: *Грушко Н.* Ева. Стихотворения. Второе издание. Пг., 1922. С. 43, 45.

Константин Мочульский (1892—1948)

«Своей любовию не запятнаю...»

Впервые: Литературное обозрение. 1989. № 5. — По Альбому (РГАЛИ).

Сергей Рафалович (1875—1943)

Расколотое зеркало

Впервые: Журнал «Куранты». 1919. № 3/4. С. 3.

Игорь Северянин (1887—1941)

Стихи Ахматовой

Впервые: *Северянин И.* Соловей. Поэзы. Берлин; М.: Накануне, 1923. С. 131—132.

Ахматова

Впервые: *Северянин И.* Медальоны. Сонеты и вариации о поэтах, писателях и композиторах. Белград. Издание автора. 1934. С. 8.

Юрий Никольский (1891—1922)

Литературовед и критик, входил в круг молодых ученых — Б. Эйхенбаума, В. Жирмунского и др.

«Я не знаю — жива, Ты, жива Ты...»

Впервые: Литературное обозрение. 1989. № 5. — По Альбому (РГАЛИ).

Александр Беленсон (1895—1949)

Поэт, издатель.

Ответ Анне Ахматовой

Впервые: *Беленсон А.* Врата тесные. Вторая книга стихов. Пг.: Стрелец, 1922. С. 26.

А. Н. Богомолов рассматривает это стихотворение как ответ на одно из стихотворений Ахматовой: «Чем хуже этот век предшествующих?..» «Подорожник» (*Богомолов Н.* Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 42).

Георгий Иванов (1894—1958)

«Январский день. На берегу Невы...»

Впервые: Альманах «Цех поэтов». Кн. 4-я. Берлин, 1923. С. 22.

Иванов называет имена реальных современников, «красавиц тринадцатого года» Ольгу Афанасьевну Судейкину, Саломею Николаевну Андронникову и Всеволода Князева, ставших прототипами «Поэмы без героя» Анны Ахматовой, работа над которой была начата в канун 1940 г.

«В пышном доме графа Зубова...»

Впервые: *Иванов Г.* 1943—1958. Нью-Йорк, 1958. С. 46.

Граф Зубов Валентин Платонович (1885—1969) петербургский знакомый Ахматовой, адресат ее стихотворения «Как долог праздник новогодний». Владелец роскошного особняка «на левом берегу Невы» (Исаакиевская площадь, 5). Меценат и ценитель искусств, Зубов основал в своем доме Институт истории искусств. С 1925 г. в эмиграции. Будучи проездом из Оксфорда в Париж летом 1965 г., Ахматова виделась с ним последний раз.

Николай Асеев (1889—1963)

«Нет не враг я тебе, не враг!..»

Впервые: Литературная Россия. 1966. 16 сентября. С. 10.

Борис Пастернак (1890—1960)

Анне Ахматовой

Впервые: Журнал «Красная новь». 1929. № 5. С. 159—160.

Елизавета Полонская (1890—1969)

Анне Ахматовой

Впервые: Альманах «Поэзия». Вып. 42. М.: Молодая гвардия, 1985.

Дмитрий Якубович (1897—1940)

Известный историк литературы, пушкинист. Ахматова часто встречалась с Якубовичем на заседаниях Пушкинской комиссии, ученым секретарем, а затем и председателем которой он был с 1933 г. до кончины.

«В день Веры, Надежды и Любви...»

Впервые: Пушкинский Дом. Статьи. Документы. Библиография. Л.: Наука, 1982. С. 114. — В статье «Анна Ахматова и Пушкинский Дом».

Сергей Спасский (1898—1956)

Анне Ахматовой

Публ. по: *Спасский С.* Земное время. Избранные стихи. Л., 1971. С. 161—163.

Елена Тагер (1895—1964)

«Синеглазая женщина входит походкой царицы...»

Впервые: Альманах «Воздушные пути». V. Нью-Йорк, 1967. С. 86. Авторская дата и место написания: «Колыма. 1946, осень».

Надежда Павлович (1895—1980)

Анна Ахматова

Публ. по: *Павлович Н.* Думы и воспоминания. М., 1966.

Арсений Тарковский (1907—1989)

«Стелил я снежную постель...»

Впервые: *Тарковский А.* Стихотворения. М., 1974.

«Когда у Николы Морского...»
«Домой, домой, домой...»

Впервые: Литературная газета. 1967. 25 января.

«По льду, по снегу, по жасмину...»
«И эту тень я проводил в дорогу...»

Впервые: Вопросы литературы. 1967. № 5. С. 117.